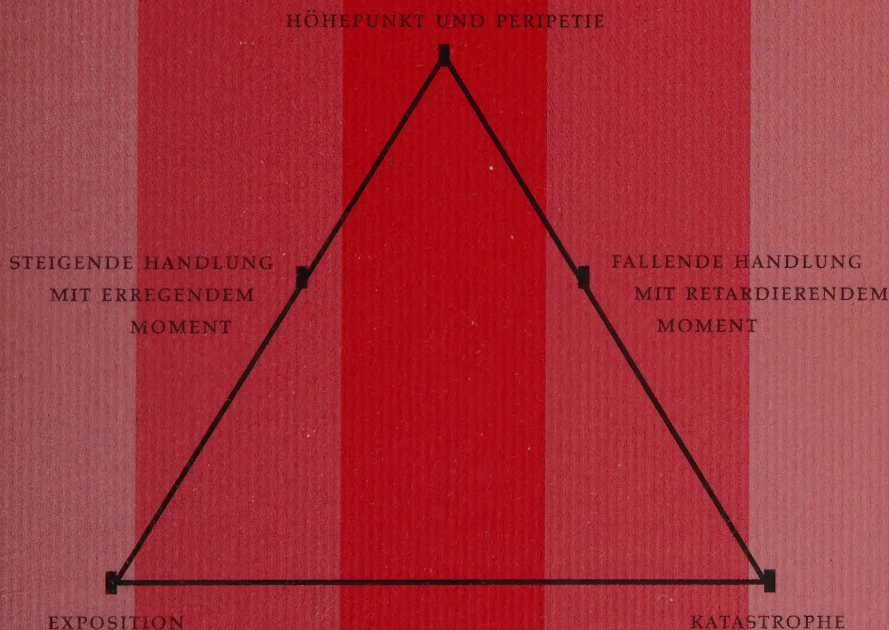


UVIC - McPHERSON



3 2775 00507295 3

Gustav Kiepert Verlag

DIE TECHNIK DES
DRAMAS

Bearbeitete Neuauflage

Die Technik des Dramas

Ausgaben

Gustav Freytag (1816–1895), Autor von *Soll und Haben*, *Die Ahnen* und zahlreichen anderen Werken, hat in seinem erstmals 1863 veröffentlichten Klassiker *Die Technik des Dramas* die Grundlagen für Spannung, Charakterbildung und dramatischen Aufbau beim Schreiben von Theaterstücken geschaffen.

Gustav Freytag

Die Technik des Dramas

Autorenhaus

PN.1664

F7

2003

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bitte besuchen Sie auch www.Autorenhaus.de

Dem Text liegt die Ausgabe von
Gustav Freytags *Gesammelten Werken, Erste Serie, Band 2, Zweiter Teil*, erschienen bei S. Hirzel, Leipzig und bei der Verlagsanstalt Hermann Klemm, Berlin-Grünwald zu Grunde.

Transkript: Karla Manglitz

Bearbeitung: Manfred Plinke

Erste Auflage der Neubearbeitung 2003

ISBN 3-932909-57-7

© 2003 Autorenhaus Verlag Berlin

Der Inhalt wurde sorgfältig bearbeitet.
Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung des Verlags. Jede Verletzung der Rechte wird gerichtlich verfolgt.

Umwelthinweis:

Dieses Buch wurde auf chlor- und säurefreiem Papier gedruckt.

Printed in Germany

Inhalt

Einleitung	9
Die Technik des Dramas nichts Feststehendes. Sichere Handwerkstüchtigkeit früherer Zeiten. Lage der Modernen. <i>Poetik</i> des Aristoteles. Lessing. Die großen Bühnenwerke als Vorbilder	
1. Kapitel: Die dramatische Handlung	15
<i>Die Idee</i>	15
Wie das Drama in der Seele des Dichters entsteht. Herausbilden der Idee. Der Stoff und seine Umbildung. Der Geschichtsschreiber und der Dichter. Die Gebiete des Stoffs. Die Umbildung des Wirklichen nach Aristoteles	
<i>Was ist dramatisch?</i>	22
Erklärung. Wirkungen. Charaktere. Die Handlung. Das dramatische Leben der Charaktere. Eintreten des Dramatischen in das Menschengeschlecht. Seltenheit der dramatischen Kraft	
<i>Einheit der Handlung</i>	28
Das Gesetz. Bei den Griechen. Wie sie hervorgebracht wird. Ein Beispiel. Wie die Einheit bei geschichtlichen Stoffen nicht gewonnen wird. Falsche Einheit. Wo ein Dramenstoff zu suchen ist. Der Charakter im neueren Drama. Das Gegenspiel und seine Gefahr. Die Episode	
<i>Wahrscheinlichkeit der Handlung</i>	45
Was wahrscheinlich sei. Gesellige Wirkungen des Dramas. Das Fremdartige. Das Wunderbare Mephistopheles. Das Vernunftwidrige. Shakespeare und Schiller	

<i>Wichtigkeit und Größe der Handlung</i>	54
Charakterschwäche. Vornehme Helden. Privatpersonen. Entwürdigung der Kunst	
<i>Bewegung und Steigerung der Handlung</i>	57
Staatsaktionen. Innere Kämpfe. Dichterdramen. Nichts Wichtiges ist wegzulassen. <i>Prinz von Homburg</i> . <i>Antonius und Kleopatra</i> . Botenszenen. Verhüllen und Wirken durch Reflexe. Wirkungen durch die Handlung selbst. Notwendigkeit der Steigerung. Gegensätze. Parallelszenen	
<i>Was ist tragisch?</i>	70
Wiefern der Dichter darum nicht zu sorgen hat. Die Katharsis. Wirkungen des antiken Trauerspiels. Gegensatz des deutschen Dramas. Das tragische Moment. Die Peripetie und Anagnorisis	
2. Kapitel: Der Bau des Dramas	87
<i>Spiel und Gegenspiel</i>	87
Zwei Hälften. Steigen und Sinken. Zwei Arten des Aufbaus. Drama, in welchem der Hauptheld führt. Drama des Gegenspiels, Beispiele. Schauspiel und Trauerspiel	
<i>Fünf Teile und drei Stellen des Dramas</i>	94
A. Die Einleitung. Das erregende Moment. B. Die Steigerung. C. Der Höhepunkt. Das tragische Moment. D. Fallende Handlung oder Umkehr. Das Moment der letzten Spannung. E. Die Katastrophe. Nötige Eigenschaften des Dichters	
<i>Der Bau des Dramas bei Sophokles</i>	115
Entstehung der Tragödie. Pathoszenen. Botenszenen. Dialoge. Aufführungen. Die drei Schauspieler. Umfang ihrer Leistung mit moderner verglichen. Einheit des Darstellers zur Verstärkung der Wirkungen benutzt. Rollenverteilung. Ideen der erhaltenen Tragödien. Bau der Handlung. Die Charaktere. <i>Aias</i> als Beispiel. Eigentümlichkeit des Sophokles. Sein Verhältnis zu den Mythen.	

Die Teile der Tragödie. *Antigone. König Ödipus. Elektra. Ödipus auf Kolonos. Trachinierinnen. Aias. Philoktet*

Die Bühne des Shakespeare 144

Ihr Einfluss auf den Bau der Stücke. Eigentümlichkeit Shakespeares. Seine fallende Handlung und ihre Schwächen. Bau des *Hamlet*

Die fünf Akte 153

Einfluss des Vorhangs und der modernen Bühne. Ausbildung der Akte. Die Fünffzahl. Ihre technischen Besonderheiten. Erster Akt. Zweiter. Dritter. Vierter. Fünfter. Beispiele. Bau des Doppeldramas *Wallenstein*

3. Kapitel: Der Bau der Szenen 169

Gliederung 169

Auftritte. Einheiten des Dichters. Ihre Verbindung zu Szenen. Aufbau der Szenen. Zwischenakte. Kulissenwechsel. Haupt- und Nebenszenen

Die Szenen nach der Personenzahl 174

Führung der Handlung durch die Szenen. Monologe. Botenszenen. Dialogszenen. Verschiedene Bauart. Liebesszenen. Drei Personen. Ensembleszenen. Ihre Gesetze. Die Galeerenszene in *Antonius und Kleopatra*. Bankettszene der *Pikkolomini*. Rütli-szene. Reichstag im *Demetrius*. Massenszenen. Verteilte Stimmen. Gefechte

4. Kapitel: Die Charaktere 195

Völker und Dichter 195

Voraussetzung des dramatischen Charakterisierens. Schaffen und Nachschaffen. Verschiedenheit der Charaktere nach Völkern. Germanen und Romanen. Verschiedenheit nach Dichtern. Shakespeares Charaktere. Lessing. Goethe. Schiller

<i>Die Charaktere im Stoff und auf der Bühne</i>	209
Die Charaktere abhängig von der Handlung. Beispiel <i>Wallenstein</i> . Charaktere mit Porträtzügen. Die geschichtlichen Charaktere. Dichter und Geschichte. Der Gegensatz zwischen Charakter und Handlung. Die epischen Helden innerlich und dramatisch. Euripides. Die Deutschen und ihre Sage. Ältere deutsche Geschichte. Beschaffenheit der historischen Helden. Innere Armut. Mischung von Gegensätzlichem. Mangel an Einheit. Einfluss des Christentums. <i>Heinrich IV.</i> Stellung des Dichters zu den Erscheinungen der Wirklichkeit. Gegensatz des Dichters und Schauspielers	
<i>Kleine Regeln</i>	237
Die Charaktere müssen dramatische Einheiten sein. Das Drama soll nur einen Haupthelden haben. Doppelhelden. Liebende. – Das Handeln soll auf leicht verständlichem Grundzug des Charakters beruhen. Mischung aus böse und gut. Der Humor. Der Zufall. Die Charaktere in den verschiedenen Akten. Forderungen der Schauspieler. Das Bühnenbild soll dem Dichter lebhaft sein. Die Fächer des Schauspiels. Was heißt wirksam schreiben?	
5. Kapitel: Vers und Farbe	253
Prosa und Vers. Der fünffüßige Jambus. Tetrameter, Trimeter, Alexandriner, Nibelungenvers. Das Dramatische des Verses. Die Farbe	
6. Kapitel: Der Dichter und sein Werk	267
Der Dichter der Neuzeit. Die Stoffe. Die Arbeit. Das Anpassen an die Bühne. Die Striche. Die Länge des Stücks. Die Bekanntschaft mit der Bühne	
Anhang: Anmerkungen	287

Einleitung

Dass die Technik des Dramas nichts Feststehendes, Unveränderliches sei, bedarf kaum der Erwähnung. Seit Aristoteles einige der höchsten Gesetze dramatischer Wirkung dargestellt hat, ist die Bildung des Menschengeschlechts um mehr als zweitausend Jahre älter geworden; nicht nur die Formen der Kunst, Bühne und Art der Darstellung haben sich gewaltig verändert, sondern, was wichtiger ist, der geistige und sittliche Inhalt der Menschen, das Verhältnis des Einzelnen zu seinem Geschlecht und zu den höchsten Gewalten des Erdenlebens, die Idee der Freiheit und die Vorstellungen von dem Wesen der Gottheit haben große Umwandlungen erfahren; ein weites Gebiet dramatischer Stoffe ist uns verloren, ein neuer, größerer Bereich gewonnen. Mit den sittlichen und politischen Grundsätzen, die unser Leben beherrschen, haben sich auch die Vorstellungen vom Schönen und künstlerisch Wirksamen fortgebildet. Zwischen den höchsten Kunstwirkungen der griechischen Festspiele, der *autos sacramentales*, und der Dramen zur Zeit Goethes und Ifflands ist der Unterschied nicht weniger groß, als zwischen dem hellenischen Chortheater, dem Mysterienbau und dem geschlossenen Salon der modernen Bühne. Man darf als sicher betrachten, dass einige Grundgesetze des dramatischen Schaffens für alle Zeit Geltung behalten werden; im Ganzen aber sind sowohl die Lebensbedürfnisse des Dramas in einer beständigen Entwicklung begriffen, als auch die Kunstmittel, durch die Wirkungen ausgeübt werden. Und man meine nicht, dass die Technik der Poesie nur durch die Schöpfungen der größten Dichter gefördert werde, wir dürfen ohne Selbstüberhebung sagen, dass wir gegenwärtig klarer sind über die höchsten Kunstwirkungen im Drama und über den Gebrauch der technischen Zurüstung, als Lessing, Schiller und Goethe.

Der Dichter der Gegenwart ist geneigt, mit Verwunderung auf eine Arbeitsweise hinabzusehen, die den Bau der Szenen, die Behandlung der Charaktere, die Reihenfolge der Wirkungen nach dem überlieferten Lehrgebäude fester technischer Regeln einrichtete. Leicht scheint uns solche Beschränkung der Tod eines freien künstlerischen Schaffens. Nie war ein Irrtum größer. Gerade ein ausgebildetes System von Einzelvorschriften, eine sichere, in volkstümlicher Gewohnheit wurzelnde Beschränkung bei Wahl der Stoffe und Bau der Stücke sind zu verschiedenen Zeiten die beste Hilfe der schöpferischen Kraft gewesen. Ja sie sind, so scheint es, notwendige Vorbedingung jener reichlichen Fruchtbarkeit, die uns in eigenen Zeiträumen der Vergangenheit rätselhaft und unbegreiflich erscheint. Noch erkennen wir, dass die griechische Tragödie eine solche Technik besaß, und dass die größten Dichter nach Handwerksregeln schufen, die zum Teil allen gemein waren, zum Teil Eigentum bestimmter Familien und Genossenschaften sein mochten. Viele waren der attischen Kritik wohl bekannt, die den Wert eines Stücks danach beurteilte, ob die Peripetieszene die wünschenswerte Stärke von Mitgefühl erregte. Dass das spanische Mantel- und Degendrama die Fäden seiner Intrige ebenfalls nach festen Regeln kunstvoll durcheinander schob, darüber belehrt uns freilich keine *Poetik* eines Kastilianers, aber wir vermögen mehrere dieser Regeln aus dem gleichförmigen Bau und den immer wiederkehrenden Charakteren sehr wohl zu erkennen, und es würde nicht schwer sein, ein Lehrgebäude der eigentümlichen Vorschriften aus den Stücken selbst zu errichten.

Natürlich waren diese Regeln und Kunstgriffe auch für die Zeitgenossen, denen sie nützten, nicht etwas Unveränderliches, auch sie erfuhren durch Genie und kluge Erfindung der Einzelnen so lange Ausbildung und Umformung, bis sie erstarrten und nach einer Zeit geistloser Verwendung zugleich mit der Schöpferkraft der Dichter verloren wurden.

Es ist wahr, eine ausgebildete Technik, die nicht nur die Form, auch viele ästhetische Wirkungen bestimmt, steckt der dramatischen Poesie einer Zeit auch Ziel und Grenze ab, innerhalb derer die größten Erfolge erreicht werden, die zu überschreiten selbst

dem Genie selten möglich ist. Leicht wird solche Begrenzung in späteren Jahrhunderten als Hindernis einer vielseitigen Entwicklung aufgefasst. Aber gerade wir Deutschen könnten uns ein abschätzendes Urteil der Nachwelt recht gern gefallen lassen, wenn wir nur jetzt die Hilfe einer gemeingültigen Technik besäßen. Denn wir leiden an dem Gegenteil einer engen Begrenzung, an übergroßer Zuchtlosigkeit und Formlosigkeit, uns fehlt ein volksmäßiger Stil, ein bestimmtes Gebiet dramatischer Stoffe, jede Sicherheit der Handgriffe; unser Schaffen ist fast nach allen Richtungen zufällig und unsicher geworden, noch heute, achtzig Jahre nach Schiller, wird es dem jungen Dichter sehr schwer, sich auf der Bühne vertraut und heimisch zu bewegen.

Wenn wir aber auch darauf verzichten müssen, mit den Vorteilen der sicheren und handwerksmäßigen Überlieferung zu schaffen, die der dramatischen Kunst gerade so wie den bildenden Künsten früherer Jahrhunderte eigen war, so sollen wir doch die technischen Regeln aus alter und neuer Zeit, die auf unserer Bühne künstlerische Wirkungen erleichtern, suchen und verständig gebrauchen. Es versteht sich, dass diese Regeln nicht durch Willkür eines Einzelnen, auch nicht durch den Einfluss eines großen Denkers oder Dichters auferlegt sein dürfen, sondern dass sie aus den edelsten Wirkungen unserer Bühne gezogen, nur das für uns Notwendige enthalten müssen, dass sie der Kritik und der schaffenden Kraft nicht als Gewaltherrscher, sondern als ehrliche Helfer zu dienen haben, und dass auch bei ihnen eine Wandlung und Fortbildung nach den Bedürfnissen der Zeit nicht ausgeschlossen wird.

Es ist immerhin auffallend, dass die technischen Hilfsregeln früherer Zeit, nach denen der Schaffende den kunstvollen Bau des Dramas zusammenzufügen hatte, so selten durch Schrift späteren Geschlechtern überliefert sind. Zweitausendzweihundert Jahre sind vergangen, seit Aristoteles den Hellenen einen Teil dieser Gesetze darstellte. Leider ist die *Poetik* nur unvollständig auf uns gekommen, das Erhaltene ist vielleicht nur Auszug, den ungeschickte Hände gemacht haben, es hat Lücken und verderbten Text, auch scheinen einzelne Kapitel durcheinander geworfen.

Trotz dieser Beschaffenheit ist das Erhaltene für uns von höchstem Wert, die Altertumswissenschaft verdankt ihm einen Einblick in die verschüttete Bühnenwelt der Hellenen, in unseren ästhetischen Lehrbüchern bildet es noch heute die Grundlage für die Theorie der dramatischen Kunst, auch dem arbeitenden Dichter sind einige Kapitel der kleinen Schrift lehrreich. Denn das Werk enthält außer einer Theorie der dramatischen Wirkungen, wie sie der größte Denker des Altertums seinen Zeitgenossen zurechtlegte, und außer mehreren Grundsätzen einer volkstümlichen Kritik, wie sie der gebildete Athener vor neuen Stücken in Anwendung brachte, auch noch einige feine Handgriffe aus den dramatischen Werkstätten des Altertums, die wir für unsere Arbeit sehr vorteilhaft verwenden können. Im Folgenden wird, soweit der praktische Zweck dieses Buches erlaubt, davon die Rede sein.

Hundertundzwanzig Jahre sind es, seit Lessing den Deutschen die Geheimschrift der alten *Poetik* zu entziffern unternahm. Seine *Hamburgische Dramaturgie* wurde der Ausgangspunkt für eine volkstümliche Auffassung des dramatisch Schönen. Und der siegreiche Kampf, den er in diesem Werk gegen die Tyrannei des französischen Geschmacks führte, wird demselben die Achtung und Liebe der Deutschen auf immer erhalten. Für unsere Zeit ist der streitende Teil der wichtigste. Wo Lessing den Aristoteles erklärt, erscheint sein Verständnis des Griechen unserer Gegenwart, die mit reicheren Hilfsmitteln arbeitet, nicht überall genügend; wo er lehrreich die Gesetze des Schaffens darlegt, ist sein Urteil begrenzt durch die enge Auffassung des Schönen und Wirkungsvollen, in der er damals noch selbst stand.

Freilich die beste Quelle für den Gewinn technischer Regeln sind die Dramen großer Dichter, die ihren Zauber auf Leser und Zuschauer noch heute ausüben. Zunächst die griechischen Tragödien. Wer sich gewöhnt, von den Besonderheiten der alten Form abzusehen, der findet mit inniger Freude, dass der kunstvollste tragische Dichter der Athener, Sophokles, die Hauptgesetze des dramatischen Aufbaus mit einer beneidenswerten Sicherheit und Klugheit verwendet. Für Steigerung, Höhepunkt und Umkehr der

Handlung – den zweiten, dritten und vierten Akt unserer Stücke – ist er noch uns ein selten erreichtes Vorbild.

Etwa zweitausend Jahre nach *Ödipus auf Kolonos* schrieb Shakespeare das Trauerspiel *Romeo und Julia*, er die zweite geniale Kraft, die der dramatischen Kunst unsterblichen Ausdruck gegeben hat. Er schuf das Drama der Germanen, seine Behandlung des Tragischen, Anordnung der Handlung, Art und Weise der Charakterbildung, Darstellung der Seelenvorgänge haben für die Einleitung des Dramas und für die erste Hälfte bis zum Höhepunkt einige technische Gesetze, die uns noch leiten, festgestellt.

Auf einem Umweg kamen die Deutschen zur Erkenntnis von der Größe und Bedeutung seiner Arbeit für uns. Die großen Dichter der Deutschen, mindestens die nächsten Muster, an denen wir uns zu bilden haben, lebten in einer Zeit des geistvollen Anstellens von Versuchen mit dem Erbe alter Vergangenheit, deshalb fehlt der Technik, die sie erwarben, einiges von der Sicherheit und Folgerichtigkeit der Wirkungen; und gerade weil das Schöne, das sie gefunden, uns in das Blut übergegangen ist, sind wir auch verpflichtet, bei der Arbeit manches von uns abzuwehren, was bei ihnen auf unfertiger oder unsicherer Grundlage ruht.

Die Beispiele, die in dem Folgenden herangezogen werden, sind aus Sophokles, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller geholt. Denn es war wünschenswert, die Beispiele auf allgemein bekannte Werke zu beschränken.

1. Kapitel: Die dramatische Handlung

Die Idee

In der Seele des Dichters gestaltet sich das Drama allmählich aus dem rohen Stoff, dem Bericht über irgend etwas Geschehenes. Zuerst treten einzelne Momente: innerer Kampf und Entschluss eines Menschen, eine folgeschwere Tat, Zusammenstoß zweier Charaktere, Gegensatz eines Helden gegen seine Umgebung, so lebhaft aus dem Zusammenhang mit anderen Ereignissen heraus, dass sie Veranlassung zur Umbildung des Stoffs werden. Diese Umbildung geht so vor sich, dass die lebhaft empfundene Hauptsache in ihrer die Menschenseele fesselnden, rührenden oder erschütternden Bedeutung aufgefasst, von allem zufällig daran Hängenden losgelöst und mit einzelnen ergänzenden Erfindungen in einen einheitlichen Zusammenhang von Ursache und Wirkung gebracht wird. Die neue Einheit, die dadurch entsteht, ist die Idee des Dramas. Sie wird der Mittelpunkt, an den weitere freie Erfindung wie in Strahlen anschließt, sie wirkt mit ähnlicher Gewalt wie die geheimnisvolle Kraft der Kristallbildung, durch sie wird Einheit der Handlung und Bedeutung der Charaktere, zuletzt der gesamte Bau des Dramas, hervorgebracht.

Wie der rohe Stoff zu einer poetischen Idee vergeistigt wird, soll das folgende Beispiel zeigen. Ein junger Dichter des vorigen Jahrhunderts liest folgende Zeitungsanzeige: »Stuttgart vom 11. Am gestrigen Tag fand man in der Wohnung des Musikers Kritz dessen Älteste Luise und den herzoglichen Dragoner-Major Blasius von Böller tot auf dem Boden liegen. Der aufgenommene Tatbestand und die ärztliche Untersuchung ergaben, dass beide durch Gift, das sie getrunken hatten, ums Leben gekommen waren. Man spricht von einem Liebesverhältnis, das der Vater des Majors, der

bekannte Präsident von Böllers, zu verhindern versucht habe. Das Schicksal des wegen seiner Sittsamkeit allgemein geachteten Mädchens erregt die Anteilnahme aller fühlenden Seelen.«

Über diesen gegebenen Stoff bildet, durch Mitgefühl aufgeregt, die Phantasie des Dichters den Charakter eines feurigen und leidenschaftlichen Jünglings, eines unschuldigen, zartfühlenden Mädchens. Der Gegensatz zwischen der höfischen Gesellschaft, aus der der Liebende hervorgetreten ist, und dem engen Kreis eines kleinen bürgerlichen Haushalts wird lebhaft empfunden. Der feindliche Vater wird zu einem herzlosen, intriganten Höfling. Zwingend macht sich das Bedürfnis geltend, den furchtbaren Entschluss eines lebensfrischen Jünglings, der bei solchem Verhältnis von ihm ausgegangen scheint, zu erklären. Diesen inneren Zusammenhang findet der schaffende Dichter in einer Täuschung, die durch den Vater in die Seele des Sohnes geworfen wird, in dem Verdacht von der Untreue der Geliebten. Auf solche Weise macht der Dichter den Bericht sich und anderen verständlich, indem er frei erfindend einen inneren Zusammenhang hineinträgt. Es sind dem Anschein nach kleine Ergänzungen, aber sie schaffen ein ganz selbstständiges Bild, das der wirklichen Begebenheit als etwas Neues gegenübersteht und etwa folgenden Inhalt hat: Einem jungen Edelmann wird durch den Vater die Eifersucht gegen seine bürgerliche Geliebte so heftig aufgestachelt, dass er sie und sich durch Gift tötet. Durch diese Umbildung ist ein Ereignis der Wirklichkeit zu einer dramatischen Idee geworden. Von jetzt an ist das wirkliche Ereignis dem Dichter unwesentlich, der Ort, die Familiennamen fallen ab, ob in der Tat der Hergang so war, wie der Toten und ihrer Eltern Charakter und Stellung war, bekümmert durchaus nicht mehr; warme Empfindung und die erste Regung schöpferischer Kraft haben der Begebenheit einen allgemein verständlichen Inhalt und eine innere Wahrheit gegeben. Die Voraussetzungen des Stücks sind nicht mehr zufällige und in einem einzelnen Fall vorhandene, sie könnten gerade so hundert Mal wieder eintreten, und bei den angenommenen Charakteren und dem gefundenen Zusammenhang würde der Ausgang immer wieder derselbe sein.

Hat der Dichter auf solche Weise den Stoff mit seiner Seele erfüllt, dann nimmt er vielleicht noch aus dem wirklichen Bericht, was ihm passt, den Titel des Vaters und Sohnes, Vorname der Braut, Geschäft ihrer Eltern, vielleicht noch Einzelzüge, die sich ihm für Verwertung bequem fügen. Und daneben geht die weitere schöpferische Arbeit; die Hauptcharaktere entwickeln sich bis in ihre Einzelheiten und dazu die Nebenfiguren: ein intriganter Helfer des Vaters, eine andere Frau im Gegensatz zu der Geliebten, die Persönlichkeiten der Eltern. Neue Momente der Handlung treten hinzu, alle diese Erfindungen werden durch die Idee bestimmt und darauf ausgerichtet.

Diese Idee, der erste Fund des Dichters, die stille Seele, durch die er den von außen an ihn tretenden Stoff vergeistigt, tritt ihm selbst nicht leicht als Gedanke gegenüber, sie hat nicht die farblose Klarheit eines passenden Begriffs. Im Gegenteil ist das Eigentümliche bei solcher Arbeit der Dichterseele, dass die Hauptteile der Handlung, das Wesen der Hauptcharaktere, ja auch etwas von der Farbe des Stücks zugleich mit der Idee in der Seele aufleuchten, zu einer untrennbaren Einheit verbunden, und dass sie sofort wie ein Lebendes wirken, nach allen Seiten weitere Bildungen erzeugend. So ist allerdings möglich, dass sich dem Dichter die Idee seines Stücks, die er doch sehr sicher in sich trägt, niemals während des Schaffens zu Worten formt, und dass er erst später durch Nachdenken seine innere Habe umsetzt und als Grundgedanken seines Dramas begreift. Möglich sogar, dass er als Schaffender die Idee richtiger nach den Gesetzen seiner Kunst empfunden hat, wenn er den Grundgedanken des Werkes in einem Satz zusammenfasst.

Wenn es für ihn aber auch unbequem, zuweilen schwierig ist, die Idee des werdenden Stücks in eine Formel zu fassen und in Worten zu beschreiben, so wird er doch gut tun, diese Abkühlung seiner warmen Seele schon im Beginn der Arbeit einmal zuzumuten und scharf prüfend die gefundene Idee nach den Grundbedingungen des Dramas zu beurteilen. Auch für den Fremden ist es lehrreich, aus dem fertigen Kunstwerk die verborgene Seele zu

suchen und, wie unvollständig das auch immer möglich sei, in eine Formel zu fassen. Es lässt sich manches daraus erkennen, was für die einzelnen Dichter charakteristisch ist.

Es sei zum Beispiel die Grundlage von *Maria Stuart*: Aufgeregte Eifersucht einer Königin treibt zur Tötung ihrer gefangenen Gegnerin.

Und von *Kabale und Liebe*: Eifersucht treibt einen jungen Adligen zur Tötung seiner bürgerlichen Geliebten.

Die nackte Formel wird zwar der ganzen Fülle des farbigen Lebens enthoben sein, das im Gemüt des Schaffenden an der Idee haftet; trotzdem wird einiges Eigentümliche an dem Bau beider Stücke schon aus ihr deutlich, zum Beispiel, dass der Dichter bei solcher Grundlage in die Notwendigkeit versetzt war, den ersten Teil der Handlung vorzudichten, der das Entstehen der Eifersucht erklärt. Die treibende Kraft in den Hauptcharakteren selbst wird erst von der Mitte des Stücks aus wirksam, und die ersten Akte bis zum Höhepunkt enthalten vorzugsweise die Bestrebungen der Nebenfiguren, diese tödliche Handlung eines der Hauptcharaktere zu provozieren. Er wird ferner bemerken, wie ähnlich im Grunde Motiv und Bau dieser beiden Dramen Schillers ist, und wie beide eine überraschende Ähnlichkeit mit Idee und Anlage des gewaltigeren *Othello* haben.

Der Stoff, der durch die dramatische Idee umgebildet wird, ist entweder vom Dichter eigens für sein Drama erfunden, oder er ist eine Anekdote aus dem Leben, das den Dichter umgibt, oder ein Bericht, den die Geschichte darbietet, oder der Inhalt einer Sage, Novelle, poetischen Erzählung. In jedem dieser Fälle, wo der Dichter Vorhandenes benutzt, ist der Stoff bereits durch das Einbringen einer Idee lebendiger geworden. Sogar in der oben erdachten Zeitungsanzeige ist die beginnende Umbildung bereits erkennbar. In dem letzten Satz: »Man spricht von einem Liebesverhältnis, das usw.« macht der Berichterstatter den ersten Versuch, die Tatsachen in eine innerlich zusammenhängende Geschichte zu wandeln, den Unglücksfall zu erklären und den Liebenden dadurch erhöhte Anteilnahme zu sichern, damit ihrem Wesen ein anziehender Inhalt gegeben wird.

Dieser Vorgang des Umdeutens, durch den wirklichen Ereignissen ein den Bedürfnissen des Gemüts entsprechender Inhalt und Zusammenhang verliehen wird, ist kein Vorrecht des Dichters. Neigung und Fähigkeit dazu sind in allen Menschen und zu allen Zeiten tätig. Jahrtausende lang hat das Menschengeschlecht alles Leben des Himmels und der Erde sich so umgedeutet, es hat seine Vorstellungen von dem göttlichen Wesen mit menschlichen Ideen überreichlich erfüllt. Alle epische Sage ist aus einer solchen Umwandlung religiöser, naturhistorischer und zuweilen geschichtlicher Eindrücke in poetische Ideen hervorgegangen. Noch jetzt, seit die historische Bildung uns beherrscht und die Achtung vor dem tatsächlichen Zusammenhang der Weltbegebenheiten hoch gestiegen ist, erweist sich im Größten wie im Kleinsten dieser Drang, die Ereignisse zu erklären. Bei jeder Anekdote, ja in dem unliebsamen Klatsch der Gesellschaft ist dasselbe sichtbar, mag nun das Wirkliche durch den Trieb umgewandelt werden, irgend einen Zug des kleinen Lebens heiter und anmutig darzustellen, oder aus dem Bedürfnis des Erzählers, sich selbst im Gegensatz zu anderen Menschen als sicherer und besser zu empfinden.

Auch der geschichtliche Stoff ist durch den Historiker bereits vermittels einer Idee geordnet, bevor der Dichter sich seiner bemächtigt. Die Ideen des Geschichtsschreibers sind allerdings nicht poetische, aber auch sie wirken bestimmend und bildend auf alle Teile des Werkes, das durch sie hervorgerufen wird. Wer das Leben eines Mannes beschreibt, wer einen Abschnitt der vergangenen Zeit darstellt, auch er muss nach festen Gesichtspunkten die chaotische Stoffmasse ordnen, Unwesentliches streichen, die Hauptsachen hervorheben. Noch mehr: Er muss den Inhalt eines Menschenlebens oder einer Zeit zu verstehen suchen, ureigene Grundzüge, einen inneren Zusammenhang der Ereignisse zu finden bemüht sein. Aber freilich zunächst einen inneren Zusammenhang seines Stoffs mit vielem anderen, außerhalb Liegenden, das er nicht darstellt. Ja, er muss sogar in einzelnen Fällen die Überlieferung ergänzen und Unverständliches dadurch deuten, dass er den möglichen und wahrscheinlichen Inhalt desselben findet.

Er wird endlich auch bei der Anordnung seines Werkes durch Gesetze des Schaffens bestimmt, die zahlreiche Übereinstimmungen mit den Kompositionsgesetzen des Dichters haben. Und er vermag durch sein Wissen und seine Kunst aus dem rohen Stoff ein Bewunderung erregendes Bild zu schaffen, den mächtigsten Eindruck auf die Seele des Lesers hervorzubringen. Aber er unterscheidet sich von dem Dichter dadurch, dass er gewissenhaft das wirklich Geschehene so zu verstehen sucht, wie es tatsächlich in die Erscheinung getreten war, und dass der innere Zusammenhang, den er sucht, durch eine Weltordnung hervorgebracht wird, die wir als göttlich, unendlich, unfasslich verehren.

Dem Geschichtsschreiber ist der Tatbestand selbst und die Bedeutung desselben für den menschlichen Geist der höchste Fund. Dem Dichter ist das Höchste die schöne Wirkung der eigenen Erfindung, ihr zuliebe wandelt er behaglich spielend den wirklichen Tatbestand. Deshalb ist dem Dichter jedes Werk des Geschichtsschreibers, wie vollständig dasselbe auch durch die aus dem Inhalt erkannte geschichtliche Idee belebt sein mag, doch nichts als roher Stoff, gleich einem Tagesereignis, und die kunstvollste Behandlung durch den Historiker ist ihm nur insoweit brauchbar, als sie ihm das Verständnis einer Begebenheit erleichtert. Hat der Dichter durch die Geschichte Interesse an der Person des Kriegsfürsten Wallenstein gewonnen, empfindet er aus dem Bericht lebhaft einen gewissen Zusammenhang zwischen den Taten und dem Geschick des Mannes, wird er durch auffallende Einzelzüge des wirklichen Lebens gerührt oder erschüttert, so beginnt bei ihm der Vorgang des Umbildens damit, dass er Taten und Untergang des Helden in vollständig begreiflichen und ergreifenden Zusammenhang bringt, und dass er das Wesen des Helden so umbildet, wie es für eine rührende und erschütternde Wirkung der Handlung wünschenswert ist. Was in dem geschichtlichen Charakter vielleicht nur eine Nebenursache war, wird zur Grundlage seines Wesens, der finstere, schreckliche Bandenführer nimmt etwas von der Natur des Dichters an, er wird ein hochsinniger, träumerisch nachdenklicher Mann. Die-

sem Charakter gemäß werden die Begebenheiten umgedeutet, alle anderen Charaktere bestimmt, Schuld und Schicksale daran ausgerichtet. Durch solches Idealisieren ist Schillers Wallenstein entstanden, eine Gestalt, deren fesselnde Züge mit dem Antlitz des geschichtlichen Wallenstein nur wenig gemein haben. Freilich wird der Dichter sich zu hüten haben, dass in seiner Erfindung nicht ein für seine Zeitgenossen empfindlicher Gegensatz zu der historischen Wahrheit hervortrete. Wie sehr der neuere Dichter durch solche Rücksicht eingeengt wird, soll später ausgeführt werden.

Es wird dabei von der Persönlichkeit des Dichters abhängen, ob den ersten Reiz zu seiner poetischen Tätigkeit fesselnde Charakterzüge der Menschen, das Schlagende des wirklichen Geschicks oder vielleicht gar die interessante Zeitfarbe abgibt, die er schon in dem geschichtlichen Bericht vorfindet. Von dem Augenblick aber, wo ihm der Reiz und die Wärme gekommen sind, deren er zum Schaffen bedarf, verfährt er, wie treu er sich auch scheinbar an den geschichtlichen Stoff anlehne, doch in der Tat mit unumschränkter Freiheit. Er verwandelt allen für ihn brauchbaren Stoff in dramatische Momente.¹

Aber auch, wo der Dichter einen Stoff aufnimmt, der bereits nach Gesetzen des epischen Schaffens mehr oder weniger vollständig geordnet ist, als Heldengedicht, Sage, kunstvoll durchgebildete Erzählung, ist ihm das für eine andere Gattung der Poesie Fertige nur Stoff. Und man meine nicht, dass eine Begebenheit und ihre Personen, die durch so nahe verwandte Kunst bereits verklärt sind, schon deshalb für das Drama besser geeignet sind. Im Gegenteil ist gerade zwischen den großen Gebilden der epischen Poesie, die Begebenheiten und Helden schildert, wie sie neben einander stehen, und zwischen der dramatischen Kunst, die Handlungen und Charaktere darstellt, wie sie durch einander werden, ein tiefer Gegensatz, der für den Schaffenden nicht leicht zu bewältigen ist. Sogar der poetische Reiz, den diese Gebilde auf seine Seele ausüben, mag ihm erschweren, dieselben nach den Lebensbedingungen seiner Kunst umzubilden. Das griechische Drama hat ebenso hart mit seinen Stoffen gerungen, die dem Epos entnommen waren, wie die

geschichtlichen Dichter unserer Zeit mit der Umwandlung der geschichtlichen Ideen in dramatische.

Einen Stoff nach einheitlicher Idee künstlerisch umbilden heißt ihn idealisieren. Die Personen des Dichters werden gegenüber ihren Stoffbildern aus der Wirklichkeit mit einem Handwerksausdruck Ideale genannt.

Was ist dramatisch?

Dramatisch sind diejenigen starken Seelenbewegungen, die sich bis zum Willen und zum Tun verhärten, und diejenigen Seelenbewegungen, die durch ein Tun aufgeregt werden; also die inneren Vorgänge, die der Mensch vom Aufleuchten einer Empfindung bis zu leidenschaftlichem Begehren und Handeln durchmacht, sowie die Einwirkungen, die eigenes und fremdes Handeln in der Seele hervorbringt; also das Ausströmen der Willenskraft aus dem tiefen Gemüt nach der Außenwelt und das Einströmen bestimmender Einflüsse aus der Außenwelt in das Innere des Gemüts; also das Werden einer Tat und ihre Folgen auf das Gemüt.

Nicht dramatisch ist die Aktion an sich und die leidenschaftliche Bewegung an sich. Nicht die Darstellung einer Leidenschaft an sich, sondern der Leidenschaft, die zu einem Tun leitet, ist die Aufgabe der dramatischen Kunst; nicht die Darstellung einer Begebenheit an sich, sondern ihre Einwirkung auf die Menschenseele ist Aufgabe der dramatischen Kunst. Ausführung leidenschaftlicher Seelenbewegungen als solcher ist Sache der Lyrik, Schilderung fesselnder Begebenheiten ist Aufgabe des Epos.

Beide Richtungen, in denen das Dramatische sich äußert, sind allerdings nicht grundverschieden. Auch während der Mensch in der Spannung und dem Bemühen ist, sein Inneres nach außen zu wenden, wirkt seine Umgebung fördernd oder hemmend auf seine leidenschaftliche Bewegung. Und wieder, auch während das Getane auf ihn zurückwirkt, verharret er nicht aufnehmend, sondern er erhält durch die Aufnahme neue Bewegungen und Wandlungen.

Dennoch ist ein Unterschied in der Wirkung beider eng verbundenen Vorgänge. Den höchsten Reiz hat immer der erste Vorgang, der innere Kampf des Menschen bis zur Tat. Der zweite fordert mehr äußerliche Bewegung, ein stärkeres Zusammenwirken verschiedener Kräfte, fast alles, was die Schaulust vergnügt, gehört ihm an; und doch ist er, wie unentbehrlich er dem Drama sei, vornehmlich ein Befriedigen erregter Spannung, und leicht eilt über ihn hinweg die Ungeduld des nachschaffenden Zuschauers, eine neue leidenschaftliche Spannung im Inneren der Helden suchend. Was wird, nicht, was als ein Gewordenes Staunen erregt, fesselt am meisten.

Da die dramatische Kunst Menschen darstellt, wie ihr Inneres nach außen wirkt oder durch Einwirkungen von außen ergriffen wird, so muss sie folgerichtig die Mittel benutzen, durch die sie den Zuschauern diese Vorgänge der Menschennatur verständlich machen kann. Diese Mittel sind Rede, Ton, Gebärde. Sie muss ihre Menschen vorführen als sprechend, singend im Gebärdenspiel. Die Poesie braucht also als Gehilfen für ihre Darstellung die Musik und die Schauspielkunst.

In engem Verbund mit ihren helfenden Künsten, in kräftiger geselliger Arbeit, sendet sie ihre Bilder in die Seelen der Aufnehmenden, die zugleich Hörende und Schauende sind. Die Eindrücke, die sie hervorbringt, werden Wirkungen genannt. Die dramatischen Wirkungen haben eine sehr eigentümliche Beschaffenheit, sie unterscheiden sich nicht nur von den Wirkungen der bildenden Künste durch nachdrücklichere Kraft und die allmähliche gesetzmäßige Steigerung in bestimmtem Zeitmaß, sondern auch von den mächtigen Wirkungen der Musik dadurch, dass sie durch zwei Sinne zugleich einströmen, und dass sie nicht allein das Empfindungsleben, sondern auch die Denkkraft des Zuschauers reizvoll spannen.

Schon aus dem Gesagten ist klar, dass die nach den Bedürfnissen dramatischer Kunst geformten Personen einiges Besondere in ihrem Wesen haben müssen, was sie nicht nur von den unendlich mannigfaltigeren und komplizierteren Menschenbildern des

wirklichen Lebens unterscheidet, sondern auch von den poetischen Gebilden, die durch andere Gattungen der Kunst, das Epos und den Roman oder die Lyrik, wirksam gemacht werden. Die dramatische Person soll menschliche Natur darstellen, nicht wie sie sich tätig und gefühlvoll in ihrer Umgebung regt und spiegelt, sondern ein großartig und leidenschaftlich bewegtes Inneres, das danach ringt, sich in die Tat umzusetzen, Wesen und Tun Anderer umgestaltend zu leiten. Der Mensch des Dramas soll in starker Befangenheit, Spannung und Wandlung erscheinen; vorzugsweise die Eigenschaften werden bei ihm in Handlungen dargestellt, die im Kampf mit anderen Menschen zur Geltung kommen, Energie der Empfindung, Wucht der Willenskraft, Beschränktheit durch leidenschaftliches Begehren; gerade die Eigenschaften, die den Charakter bilden und durch den Charakter verständlich werden. Es geschieht also nicht ohne Grund, dass die Kunstsprache kurzweg die Personen des Dramas Charaktere nennt.

Aber die Charaktere, die durch die Poesie und ihre helfenden Künste vorgeführt werden, vermögen ihr inneres Leben nur zu beteiligen an einem Geschehen, als Teilnehmer an einer Begebenheit, deren Verlauf und innerer Zusammenhang durch die dramatischen Vorgänge in der Seele der Helden dem Zuschauer deutlich wird. Diese Begebenheit, wenn sie nach den Bedürfnissen der Kunst ausgerichtet ist, heißt die Handlung.²

Jeder Teilnehmer an der dramatischen Handlung hat eine bestimmte Stellung zum Ganzen, für jeden ist eine genau umschriebene Persönlichkeit notwendig, die so beschaffen sein muss, dass das Zweckvolle vom Zuschauer mit Befriedigung empfunden, das Menschliche und Eigentümliche von dem Schauspieler durch die Mittel seiner Kunst wirksam dargestellt werden kann.

Jene Seelenvorgänge, die oben als die dramatischen bezeichnet wurden, werden allerdings nicht an jeder der dargestellten Personen vollständig sichtbar, zumal nicht auf der neueren Bühne, die es liebt, eine größere Anzahl von Menschen als Träger ihrer Handlung aufzuführen. Aber die Hauptpersonen müssen davon erfüllt sein, nur wenn diese ihr Wesen in der angegebenen Weise kräftig, reichlich und bis zu den geheimsten Falten des Inneren

darlegen, vermag das Drama große Wirkungen hervorzubringen. Wird an den Hauptpersonen dieses letzte Dramatische nicht sichtbar und nicht dem Aufnehmenden eindringlich, so fehlt dem Drama das Leben, es wird eine gekünstelte leere Form ohne den entsprechenden Inhalt, das anspruchsvolle Zusammenwirken mehrerer verbundener Künste macht diese Leere doppelt peinlich.

Neben den Hauptpersonen erhalten ihre Gehilfen, je nach dem Raum, den sie im Stück einnehmen, mehr oder weniger Anteil an diesem dramatischen Leben. Und völlig schwindet es auch in den kleinsten Rollen nicht, selbst bei den Personen, die nur durch wenige Worte ihre Beteiligung erweisen können; bei dem Begleiter, dem Anmeldenden wird wenigstens der Schauspielkunst die Pflicht, durch Tracht, Sprechweise, Haltung, Gebärde, Aufstellung der eintretenden Person den für das Stück zweckmäßigen Inhalt äußerlich darzustellen, wenn auch knapp und bescheiden.

Da aber die Darstellung derjenigen Seelenvorgänge, die Vorrecht und Bedürfnis des Dramas sind, Zeit in Anspruch nimmt, und dem Dichter je nach der Gewohnheit seines Volkes auch das Zeitmaß für seine Wirkungen begrenzt ist, so folgt schon hieraus, dass die dargestellte Begebenheit die Hauptpersonen weit stärker hervorheben muss, als bei einem Ereignis der Wirklichkeit, das durch gemeinsame Handlung mehrerer Menschen hervorgebracht wird, notwendig ist.

Die Fähigkeit, dramatische Wirkungen durch die Kunst hervorzubringen, ist dem Menschengeschlecht nicht in jedem Zeitraum seines Daseins verliehen. Die dramatische Poesie erscheint später als Epos und Lyrik; ihre Blüte in einem Volk hängt allerdings von dem glücklichen Zusammentreffen vieler Kräfte ab, zunächst aber davon, dass in dem wirklichen Leben der Menschen die entsprechenden Seelenvorgänge bereits häufig und reichlich sichtbar werden. Und dies ist erst möglich, wenn das Volk eine gewisse Höhe der Entwicklung erreicht hat, wenn die Menschen gewöhnt sind, sich selbst und andere vor den Momenten einer Tat scharfsichtig zu beobachten, wenn die Sprache einen hohen Grad von Beweglichkeit und gewandter Dialektik ausgebildet hat, wenn der

Einzelne nicht mehr durch den epischen Bann alter Überlieferung und äußerer Gewalt, durch hergebrachte Formel und volksgemäße Gewohnheit gefesselt wird, sondern sich freier das eigene Leben zu formen vermag.

Wir unterscheiden zwei Zeiträume, in denen das Dramatische sich entwickelt hat. Zum ersten Mal trat diese Vertiefung der Menschenseele in die antike Welt etwa um das Jahr 500 v. Chr., als sich das jugendliche Selbstgefühl der freien hellenischen Stadtgemeinden mit der Blüte des Handels, der öffentlichen Reden und der Teilnahme des Bürgers am Staat erhob. Das zweite Mal trat das Dramatische in die neuere Völkerfamilie Europas nach der Reformation zugleich mit der Vertiefung des Gemüts und Geistes, die durch das sechzehnte Jahrhundert sowohl bei den Germanen als bei den Romanen – in sehr verschiedener Weise – hervorgebracht wurde. Allerdings hatten schon Jahrhunderte davor sowohl die Hellenen als auch die Stämme der Völkerwanderung die ersten Anfänge einer Redeweise und Kunst des Gebärdenspiels entwickelt, die das Dramatische suchte. Dort wie hier hatten große Götterfeste einen Gesang in feierlicher Tracht und das Spiel volkstümlicher Masken veranlasst. Aber das Eintreten der dramatischen Kraft in diese lyrischen oder epischen Schaustellungen war doch beide Male wunderbar schnell, fast plötzlich. Beide Male entfaltete sich das Dramatische von dem Augenblick, in dem es lebendig wurde, mit großer Kraft zu einer Schönheit, die durch die späteren Jahrhunderte nicht leicht erreicht wurde. Unmittelbar nach den Perserkriegen kamen Aischylos, Sophokles, Euripides dicht hintereinander auf. Kurz nach der Reformation erwuchs in der Völkerfamilie Europas zuerst bei den Engländern und Spaniern, dann bei den Franzosen, schließlich bei den zurückgebliebenen Deutschen aus unbeholfener Schwäche die höchste volksgemäße Blüte der seltenen Kunst.

Aber darin unterscheidet sich jener ältere Eintritt des Dramatischen in die alte Welt, dass das Drama des Altertums aus lyrischem Chorgesang hervorwuchs, während das neuere auf der epischen Freude an Vorführung wichtiger Begebenheiten beruht. Dort war im ersten Anfang die leidenschaftliche Erregung des

Gefühls, hier das Schauen eines Ereignisses reizvoll gewesen. Diese Verschiedenheit des Ursprungs hat auch nach der kunstvollen Ausbildung Form und Inhalt des Dramas mächtig beeinflusst, und wie erhaben die besten Leistungen der Kunst in beiden Zeiträumen wurden, sie behielten etwas wesentlich Verschiedenes.

Aber selbst nachdem das dramatische Leben in dem Volk aufgegangen war, blieben die höchsten Kunstwirkungen der Poesie ein Vorrecht Weniger, auch seit dieser Zeit wird die dramatische Kraft nicht jedem Dichter zuteil; ja sie füllt nicht jedes Werk, auch der größten Dichter, mit genügender Gewalt. Wir dürfen schließen, dass schon zur Zeit des Aristoteles jene prunkvollen Schaustücke mit einfacher Handlung, ohne charakteristisches Begehren der Hauptfiguren, mit lose eingehängten Chören, wie er sie beschreibt, vielleicht lyrische Schönheiten hatten, aber keine dramatischen. Und unter den geschichtlichen Dramen, die jetzt in Deutschland geschrieben werden, enthält die größere Hälfte wenig mehr als dialogisierte und verstümmelte Geschichte, etwa epischen Stoff in szenischer Form, ebenfalls nicht dramatischen Inhalt. Ja, auch einzelne Werke großer Dichter litten an demselben Mangel. Nur zwei berühmte Dramen seien hier genannt. Die *Hekabe* des Euripides zeigt bis gegen das Ende nur kleine, durchaus ungenügende Fortschritte aus der bewegten Stimmung zu einem Tun: Erst im Schlusskampf gegen Polymestor erweist Hekabe eine Leidenschaft, die zum Willen wird, erst da beginnt eine dramatische Spannung, bis dahin floss aus kurz skizzierten, leidvollen Zuständen der Hauptpersonen nur lyrische Klage. Und in Shakespeares *Heinrich V.*, in dem der Dichter ein vaterländisches Volksstück nach den alten epischen Gewohnheiten seiner Bühne dichten wollte, mit kriegerischen Aufzügen, Gefechten, kleinen Episoden, ist weder an dem Hauptcharakter noch den Nebenfiguren eine tiefe Begründung ihres Tuns aus dramatisch darstellbaren Motiven sichtbar. In kurzen Wellen kräuseln sich Wunsch und Forderung, die Handlungen selbst sind die Hauptsache. Die Vaterlandsliebe muss warme Anteilnahme an der

Handlung erzeugen, was sie allerdings in Shakespeares Zeit und Volk reichlich getan hat. Für uns ist das Drama weniger darstellbar als die Teile *Heinrichs VI.* – Dagegen enthält, um nur einige Stücke desselben Dichters zu nennen, *Macbeth* bis zur Bankettszene, der ganze *Coriolan*, *Othello*, *Romeo und Julia*, *Julius Cäsar*, *Lear* bis zur Hüttenszene, *Richard III.* das machtvollste Dramatische, das je von einem Germanen geschaffen worden.

Nach der starken Spannung der Hauptpersonen aber schätzt in der Regel schon die Mitwelt, in jedem Fall die Folgezeit die Bedeutung eines Dramas. Wo dieses Leben fehlt, vermag keine Kunst der Bearbeitung, kein günstiger Stoff das Werk lebendig zu erhalten. Wo dieses dramatische Leben vorhanden ist, betrachtet auch noch späte Folgezeit ein Dichterwerk mit lebhafter Achtung und übersieht gern große Mängel.

Einheit der Handlung

Die Handlung des Dramas ist die nach einer Idee angeordnete Begebenheit, deren Inhalt durch die Charaktere vorgeführt wird.

Sie ist aus vielen Einzelheiten zusammengesetzt und besteht aus einer Anzahl dramatischer Momente, die nacheinander in gesetzlicher Gliederung wirksam werden.

Die Handlung des ernstesten Dramas muss folgende Eigenschaften haben:

Sie muss eine festgeschlossene Einheit bilden.

Dieses berühmte Gesetz hat bei Griechen und Römern, bei Spaniern und Franzosen, bei Shakespeare und den Deutschen sehr verschiedene Anwendung erfahren, die zum Teil durch die Kunstgelehrten, zum Teil durch die Beschaffenheit der Bühnen veranlasst wurde. Das Verengen seiner Forderung durch die französischen Klassiker und der gegen die drei Einheiten von Ort, Zeit, Begebenheit geführte Kampf der Deutschen haben für uns nur noch ein literarhistorisches Interesse.³

Kein Stoff ist ohne Voraussetzungen, wie vollständig er aus dem Zusammenhang mit anderen Ereignissen herausgelöst werde.

Diese unentbehrlichen Voraussetzungen müssen dem Zuschauer in den Eröffnungsszenen so weit dargestellt werden, dass er die Grundlagen des Stücks übersieht, nicht weitläufiger, damit nicht der Raum für die Handlung selbst beeengt werde. Also zunächst Zeit, Volk, Ort, Stellung der auftretenden Hauptpersonen zueinander, dabei die unvermeidlichen Fäden, die von allem, was außerhalb der Handlung geblieben ist, sich in diese selbst hineinziehen. Wenn zum Beispiel in *Kabale und Liebe* ein bestehendes Liebesverhältnis zugrunde liegt, so muss dem Zuschauer sogleich ein scharf beleuchtender Einblick in diese Beziehung der beiden Hauptpersonen und in das Familienleben gewährt werden, aus dem sich das Trauerspiel entwickeln soll. Vollends bei geschichtlichem Stoff, der aus dem ungeheuren und unendlichen Zusammenhang der Weltereignisse herausgehoben wird, ist die Darlegung seiner Voraussetzungen keine leichte Sache, und der Dichter hat sehr darauf zu achten, dass er dieselben so weit wie möglich vereinfache.

Von dieser unentbehrlichen Einleitung muss sich aber der Anfang der bewegten Handlung kräftig abheben, wie eine beginnende Melodie von einleitenden Akkorden. Dieses erste Moment der Bewegung – das *aufregende Moment* – ist von großer Wichtigkeit für die Wirkung des Dramas; es wird weiter unten davon die Rede sein.

Ebenso muss das Ende der Handlung als allgemein verständliches Ergebnis des Gesamtverlaufs erscheinen, gerade hier muss die innere Notwendigkeit lebhaft empfunden werden; der Ausgang aber muss die vollständige Beendigung des Kampfes und der aufgeregten Konflikte darstellen.

Innerhalb dieser Grenzen soll sich die Handlung in einheitlichem Zusammenhang fortbewegen. Dieser innere Zusammenhang wird im Drama dadurch hervorgebracht, dass jedes Folgende aus dem Vorhergehenden abgeleitet wird als Wirkung einer dargestellten Ursache. Mag das Veranlassende nun der folgerichtige Zwang der Begebenheiten sein, und das neu Eintretende als wahrscheinliches und allgemein verständliches Ergebnis früherer

Handlungen begriffen werden; oder mag das Bewirkende eine allgemein verständliche Eigentümlichkeit des bereits dargelegten Charakters sein. Auch wenn unvermeidlich ist, dass im Verlauf neue Ereignisse hinzutreten, sogar solche, die dem Zuschauer unerwartet und überraschend kommen, müssen diese unmerklich, aber vollständig durch Vorhergegangenes erklärt sein.

Dieses Begründen der Ereignisse im Drama heißt *Motivieren*. Durch die Motive werden die Einzelheiten der Handlung zu einem künstlerisch wohlgefügtten Ganzen verbunden. Das Zusammenfesseln der Ereignisse durch das freie Schaffen einer ursächlichen Verbindung ist die unterscheidende Eigentümlichkeit dieser Kunstgattung, durch dieses Zusammenfesseln wird das dramatische Idealisieren des Stoffs bewirkt.

Als Beispiel diene die Umwandlung einer Erzählung in eine dramatische Handlung. Die Erzählung berichtet Folgendes: Zu Verona lebten zwei edle Familien in alter Feindschaft und Fehde. Da will der Zufall, dass einst der Sohn des einen Geschlechts mit seinen Begleitern den übermütigen Streich ausführt, verkleidet in ein Maskenfest einzudringen, das der Häuptling des anderen Geschlechts veranstaltet. Auf diesem Maskenfest sieht der Eindringling die Tochter seines Feindes, in beiden entsteht eine rücksichtslose Leidenschaft, sie beschließen heimliche Vermählung und werden von dem Beichtvater des Mädchens getraut. Da will wieder der Zufall, dass der Neuvermählte mit einem Vetter seiner Braut in Streit gerät und, weil er diesen im Zweikampf getötet hat, von dem Fürsten des Landes bei Todesstrafe verbannt wird. Unterdessen hat ein vornehmer Freier bei den Eltern der Neuvermählten um sie angehalten, der Vater achtet nicht das verzweifelte Flehen der Tochter und setzt den Tag der Vermählung fest. Die junge Frau erhält in dieser schrecklichen Lage von ihrem Beichtvater einen Schlaftrunk, der ihr den Schein des Todes geben soll, der Beichtvater unternimmt, sie heimlich aus dem Sarg zu lösen und ihren entfernten Gatten von dem Sachverhältnis zu unterrichten. Aber wieder bewirkt ein unglücklicher Zufall, dass der Gatte in der Fremde, bevor ihn der Bote des Paters trifft, die

Nachricht erhält, dass seine Geliebte gestorben sei. Er eilt heimlich in die Vaterstadt zurück und dringt bei Nacht in ihr Grabgewölbe; unglücklicherweise trifft er dort mit dem von den Eltern bestimmten Bräutigam zusammen, er tötet ihn und trinkt an dem Sarg der Geliebten Gift. Die Geliebte erwacht, sieht den sterbenden Gemahl und ersticht sich mit seinem Dolch. (Die Einzelheiten der alten Novelle und was Shakespeare daran änderte, können hier übergangen werden.)

Diese Erzählung ist ein einfacher Bericht über ein auffallendes Ereignis. Dass alles so gekommen ist, wird gesagt; wie und warum es so gekommen ist, kümmert nicht. Die Reihenfolge der berichteten Ereignisse hat sehr lose Verbindung, Zufall, Laune des Schicksals, ein unberechenbares Zusammentreffen unglücklicher Momente veranlasst Verlauf und Katastrophe. Ja, gerade das auffällige Spiel des Zufalls ist das Reizvolle. Ein solcher Stoff scheint vor allem ungünstig für das Drama. Und doch hat ein großer Dichter eines seiner schönsten Dramen daraus geschaffen.

Die Tatsachen sind unverändert geblieben, nur ihre Verbindung ist eine andere geworden. Denn die Aufgabe des Dichters war nicht, uns die Tatsachen auf der Bühne vorzuführen, sondern dieselben aus dem Empfinden, Begehren, Handeln seiner Personen herzuleiten, zu erklären, glaubhaft und vernunftgemäß zu entwickeln.

Er hatte im Anfang die Voraussetzungen der Handlung darzulegen: die Streitigkeiten in einer italienischen Stadt zur Zeit, wo Schwerter getragen wurden und die Rauflust schnell mit der Hand an die Waffen griff, die Führer beider Parteien, die regierende Macht, die mit Mühe die Unruhigen im Zaum hält. Dann den Entschluss des Capulet, ein Gastmahl zu geben. Darauf musste die Darstellung des lustigen Einfalls kommen, der Romeo und seine Begleiter in das Haus des Capulet bringt.

Dieses erregende Moment, der Anfang der Handlung, durfte aber nicht als ein Zufall auftreten, es musste aus den Charakteren erklärt werden. Daher war nötig, vorher die Freunde des Romeo einzuführen, übermütig, frisch, in ungebändigter Jugendkraft mit

dem Leben spielend. Diesem Bedürfnis der Begründung verdankt Mercutio sein Dasein. Im Gegensatz zu den tollen Freunden wurde der schwermütige Held Romeo geformt, dessen Wesen schon vor seinem Eintritt in die bewegte Handlung die liebesuchende Leidenschaftlichkeit auszudrücken hat. Daher die Trübsal um Rosalinde. Daraufhin galt es die entstehende Zuneigung der Liebenden glaubhaft zu machen. Dafür die Masken- und Balconszene. Aller Zauber der Poesie ist hier höchst zweckvoll verwendet, um als begreiflich und selbstverständlich zu zeigen, dass die süße Leidenschaft beiden Liebenden fortan das Leben bestimmt.

Die Nebenfigur, die von da in das Stück eintrat, sollte durch ihren Charakter die Verwicklung und den traurigen Ausgang motivieren helfen. Für die Erzählung war die Tatsache genügend, dass ein Priester traute und die unglückliche Intrige leitete, es haben sich immer solche Helfer gefunden. Sobald er aber selbst auftrat und in die Handlung hineinsprach, musste er eine Persönlichkeit erhalten, die alles Folgende erklärte, er musste gutherzig und teilnehmend sein und durch sein Herz so großes Vertrauen verdienen, er musste unpraktisch und zu stillen Intrigen geneigt sein, wie nicht selten die besseren Priester der italienischen Kirche sind, um später für sein Beichtkind das verwegene Spiel mit dem Tod zu wagen. So entstand Lorenzo.

Nach der Vermählung fiel in die Erzählung der unglückliche Zufall mit Tybalt. Hier hatte der dramatische Dichter besondere Veranlassung, dem plötzlich Eintretenden das Zufällige zu nehmen. Ihm konnte nicht genügen, den Tybalt als hitzköpfigen Raufker einzuführen, er musste, ohne dass der Zuschauer die Absicht merkte, schon im Vorhergehenden den besonderen Hass gegen Romeo und seine Freunde begründen. Daher die kleine Zwischenszene beim Maskenfest, in der Tybalts Zorn über das Eindringen des Romeo entbrennt. Und in der Szene selbst hatte der Dichter die stärksten Motive aufzuspannen, um Romeo zum Zweikampf zu zwingen. Deshalb musste vorher Mercutio fallen. Auch deshalb, um das Gewicht dieser tragischen Szene zu steigern und den Zorn des Fürsten zu erklären.

Romeo sofort in die Verbannung zu senden, wie in der Erzählung, war dem Drama unmöglich. Ihm war zwingende Notwendigkeit, der erregten Leidenschaft ihre höchste Steigerung zu geben, dem Zuschauer die Untrennbarkeit der beiden Liebenden zu beweisen. Wie gut das dem Dichter gelungen ist, weiß jeder. Die Szene der Brautnacht ist der höchste Punkt der Handlung und auch durch die poetische Ausführung, die uns hier nicht kümmert, in höchster Schönheit herausgehoben.

Aber auch aus anderen Gründen war diese Szene notwendig. Der Charakter Julias macht eine Steigerung in das Edle nötig; dass das liebevolle Mädchen auch großartiger Bewegungen, der kräftigsten Leidenschaft fähig ist, das muss gelehrt werden, damit man ihren späteren verzweifelte Entschluss ihrem Wesen angemessen finde. Der wundervolle Kampf in ihr um Tybalts Tod und Romeos Verbannung muss der Brautnacht vorausgehen, um der bräutlichen Sehnsucht die schön pathetische Zugabe zu erteilen, die die immerhin delikate Szene steigert.

Aber auch die Möglichkeit dieser Szene musste erklärt werden, die kleinen Hilfsmotive, Pater Lorenzo und die Amme als Vermittler, sind wieder bedeutsam. Der Charakter der Amme, eine der unübertrefflichen Erfindungen Shakespeares, ist ebenfalls nicht zufällig so gebildet, gerade wie sie ist, passt sie als Helferin und macht sie die innere Trennung Julias von ihr und die Katastrophe erklärlich.

Unmittelbar nach der Brautnacht kommt an Julia der Befehl, sich dem Paris zu vermählen. Dass die schöne Tochter des reichen Capulet einen vornehmen Freier findet, und dass der Vater – dessen raue Hitze schon vorher genügend motiviert ist – dabei harten Zwang ausübt, würde auch ohne weitere Vorbereitung als wahrscheinlich und selbstverständlich vom Zuschauer angesehen werden. Aber dem Dramatiker lag sehr daran, dieses wichtige Ereignis schon vorher zu begründen. Schon vor der Brautnacht lässt er den Paris das Versprechen des Vaters erhalten, auch diesen dunklen Schatten wollte er noch über die große Liebesszene werfen, und er wollte das einbrechende Verhängnis recht deutlich und gemeinverständlich erklären.

Jetzt ist das Schicksal der Liebenden in die schwachen Hände des Pater Lorenzo gegeben. Bis dahin hat das Drama sorgfältig jedes Eindringen eines Zufalls ausgeschlossen, bis auf die kleinste Nebensache ist alles aus den Charakteren und Situationen erklärt. Jetzt lastet bereits ein ungeheures Geschick auf zwei Unglücklichen: vergossenes Blut, tödliche Familienfeindschaft, die heimliche Ehe, die Verbannung, die neue Brautwerbung; das alles drängt in der Empfindung der Zuschauer mit einem gewissen Zwang abwärts. Das Einführen kleiner erklärender Motive ist nicht mehr wirksam und nicht mehr nötig. So darf jetzt die List des kopflosen und unpraktischen Paters durch einen Zufall scheitern. Denn die Empfindung, dass es verzweifelt und höchst vermessen war, eine Lebende den unberechenbaren Zufällen eines Schlaftrunks und Begrabens auszusetzen, ist im Zuschauer so lebendig geworden, dass er jetzt bereits einen unglücklichen Fall als das Wahrscheinliche betrachtet.

So wird die Katastrophe eingeleitet und begründet. Aber damit dem Zuschauer die Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang völlig schwinde, und damit die innere Notwendigkeit des Untergangs noch im letzten Augenblick die Bedeutung der unvermeidlichen Zufälle in der Totengruft überwachse, muss Romeo noch vor der Gruft den Paris erschlagen.

Der Tod dieses fremden Mannes ist das letzte Motiv für den traurigen Ausgang der Liebenden. Selbst wenn Julia jetzt im günstigen Augenblick erwachte, der Pfad der Liebenden ist so mit Blut überflossen, dass ihnen ein Glück und Leben sehr unwahrscheinlich geworden ist.

Es war hier nur die Aufgabe, an wenigen Hauptsachen den Gegensatz zwischen innerer dramatischer Verbindung und epischem Bericht zu zeigen. Das Stück enthält noch eine Fülle anderer Motive und ist bis ins Kleinste hinab zweckvoll gefügt und durch feste Klammern verbunden.

Die innere Einheit einer dramatischen Handlung wird aber nicht dadurch hervorgebracht, dass irgend eine Reihenfolge von Begebenheiten als Taten und Leiden desselben Helden erscheint. Nie

ist gegen ein großes Grundgesetz des dramatischen Schaffens öfter gefehlt worden als gegen dieses, auch von großen Dichtern. Und immer hat diese Missachtung die Wirkungen auch genialer Kraft beeinträchtigt. Schon die Bühne der Athener litt darunter und schon Aristoteles suchte diesem Unrecht entgegenzutreten, indem er in seiner festen Weise aussprach: »Die Handlung ist das Erste und Wichtigste, die Charaktere erst das Zweite« – und: »Die Handlung wird nicht dadurch einig, dass sie um Einen geht.« – Vollends wir Neueren, die am häufigsten durch das Reizvolle geschichtlicher Stoffe angezogen werden, haben dringende Veranlassung, an dem Satz festzuhalten, dass die Personalunion allein nicht genüge, die Begebenheiten in eine Einheit zu schließen.

Noch immer geschieht es, dass ein Dichter es unternimmt, das Leben eines heldenhaften Fürsten vorzuführen, wie dieser sich mit seinen Vasallen entzweit, mit seinen Nachbarn und der Kirche herumschlägt und versöhnt, zuletzt in einem solchen Kampf untergeht; der Dichter verteilt die Hauptmomente des historischen Lebens in die fünf Akte und drei Stunden eines Bühnendramas, setzt in Reden und Gegenreden politische Interessen und Parteistandpunkte auseinander, flicht wohl oder übel eine Liebesepisode ein, und meint das geschichtliche Bild in ein poetisches verwandelt zu haben.

Er ist nur ein mattherziger Verderber der Geschichte, kein Priester seiner stolzen Göttin. Was er geschaffen, ist nicht Geschichte, nicht Drama. Denn er hat allerdings einigen Forderungen seiner Kunst nachgegeben, er hat wichtige Ereignisse weggelassen, die ihm nicht passten, hat den Charakter des Helden einfach und kunstgemäß gebildet, ist mit kleiner und großer Zutat nicht sparsam gewesen, hat auch dem verwickelten Zusammenhang der historischen Begebenheiten hier und da einen erfundenen untergeschoben. Aber er hat durch alles dies eine Gesamtwirkung erreicht, die in gutem Fall ein schwacher Abglanz jener erhabenen Wirkung ist, die das Leben des Helden bei guter Darstellung durch den Historiker hervorgebracht hätte. Und sein Irrtum war, dass er die historische Idee an die Stelle der dramatischen gesetzt hat.

Doch auch der Dichter, der würdiger von seiner Kunst denkt, ist vor geschichtlichen Stoffen in der Gefahr, eine falsche Einheit zu suchen. Der Geschichtsschreiber hat ihn belehrt, dass die wechselnden Ereignisse des geschichtlichen Lebens oft durch Charaktereigentümlichkeiten erklärt werden, die Erfolge sichern, ein Verhängnis heraufbeschwören. Gewaltig und Staunen erregend ist die Wirkung, die der innere Zusammenhang eines geschichtlichen Lebens hervorbringt. Durch solche Gewalt des Wirklichen bestimmt, sucht der Dichter den inneren Zusammenhang der Begebenheiten in dem charakteristischen Grundzug des Heldenlebens zusammenzufassen. Der Charakter des Helden wird ihm das letzte Motiv zur Begründung der verschiedenen Wechselfälle eines tatenreichen Daseins. Ein deutscher Fürst zum Beispiel, der bei großer Kraft und hochsinnigem Wesen durch jähe Heftigkeit in Kämpfe und Niederlagen getrieben wird, der in herzzerrissenden Demütigungen, in der tiefsten Erniedrigung sein besseres Selbst wiederfindet, sich maßvoll erhebt, seinen hochfahrenden Stolz bändigt usw., ein solcher Charakter mag an sich alle Eigenschaften eines dramatischen Helden haben, das allgemein Verständliche, Bedeutsame dringt vielleicht aus dem Zufälligen seines irdischen Daseins gewaltig hervor, auch das Geschick seines Lebens zeigt ein das menschliche Gemüt ergreifendes Verhältnis von Schuld und Strafe, er erscheint in der Tat als der hämmernde Schmied seines Glücks und Unglücks, Kern und Inhalt seines wirklichen Lebens mag einer poetischen Idee sehr ähnlich sein.

Aber gerade vor solcher Ähnlichkeit soll der Dichter misstrauisch anhalten. Er hat sich zunächst zu fragen, ob er denn Gewaltigeres und Wirksameres durch seine Kunst geben könne, als die Geschichte selbst bietet. Ja, ob er überhaupt in der Lage sei, durch die Mittel seiner Kunst auch nur einen Teil der Wirkungen herauszubilden, die er in dem historischen Stoff vorausführend bewundert.

Allerdings, er vermag den Charakter seines Helden zu vertiefen. Was in der Seele Heinrichs IV. arbeitete, als er nach Canossa zog und im Büßerhemd an der Schlossmauer stand, ist Geheimnis des Dichters, der Historiker weiß darüber wenig zu erzählen. Und

auf solche Momente eines wirklichen Lebens hat der Dichter ein unveräußerliches Recht. Aber Wesen und Wandlungen des historischen Helden vollziehen sich nicht vorzugsweise in Momenten der persönlichen Vereinsamung, und was den Dichter gelockt hat, war gerade ein heldenhaftes Wesen, dessen ureigenes Gefüge sich an verschiedenen Ereignissen darstellte.

Nun sind diese Ereignisse, die der Historiker berichtet, sehr zahlreich. Der Dichter wird sich auf wenige der wichtigsten beschränken müssen. Er wird diese wenigen umformen müssen, um die Bedeutung hineinzulegen, die in Wirklichkeit der Zug des ganzen Lebens hat. Mit Erstaunen wird er sehen, wie schwer das ist, und wie sein Held selbst dadurch kleiner und schwächer wird, dass seine historische Idee sich an so Wenigem vollendet.

Aber auch in der Darstellung dieser ausgewählten Ereignisse ist der Dichter wieder unendlich ärmer als der Geschichtsschreiber. Für jedes seiner Momente braucht er eine erklärende Einleitung, er muss die Hannos und Ottos, die Rudolfe und Heinriche dem Zuschauer vorstellen, er muss ihre Angelegenheiten bis zu gewissem Grad anziehend machen, er wird zwei-, dreimal im Stück anspannen und abwickeln, die Personen drängen einander auf dem engen Raum, die aufschießende Anteilnahme der Zuschauer wird immer wieder geknickt. Er wird mit Erstaunen die Erfahrung machen, dass die Spannung des Zuschauers überhaupt nicht durch die Charaktere hervorgebracht wird, wie interessant diese sein mögen, sondern nur durch das Gefüge der Handlung. Und er wird im besten Fall nichts weiter erreichen, als eine und die andere groß ausgeführte Szene mit echtem dramatischem Leben, die einzeln steht in einer Öde von skizzenhaften kurzen Andeutungen, von verstümmelter Historie, schwungloser Erfindung. Das ist das gewöhnliche Aussehen moderner historischer Dramen.

Und wahrscheinlich ist der Dichter bei solcher Arbeit über zahlreiche schöne Stoffe, die in dem geschichtlichen Material lagen, hinweggefahren, ohne sie zu sehen. Ein ganzes politisches Menschenleben zu idealisieren, ist eine riesige Arbeit. Auch zyklische Dramen, Trilogie, Tetralogie mögen in den meisten Fällen da-

für schwerlich genügen. Ein einziges historisches Moment vermag dem Dichter überreichen Stoff zu geben. Denn wie der Glaube da beginnt, wo das Wissen endet, so fängt die Poesie da an, wo die Geschichte aufhört. Was die Geschichte zu melden weiß, darf dem Dichter nichts sein als der Rahmen, in den er seine glänzenden Farben, die geheimsten Offenbarungen der Menschennatur, hineinmalt; wie soll ihm dafür Raum und innere Freiheit bleiben, wenn er sich mit Darlegung einer Folge von geschichtlichen Ereignissen zerarbeitet? Schiller hat in seinen beiden größten historischen Stücken nur die geschichtliche Katastrophe, die letzten Szenen eines wirklichen Menschenlebens verwertet, und er hat für einen so kleinen historischen Ausschnitt im *Wallenstein* drei Dramen gebraucht. Möge man dieses Beispiel beherzigen. Es ist wahr, *Götz von Berlichingen* wird immer für ein sehr liebenswerthes Gedicht gehalten werden, weil die Reiteranekdoten, die mit knappen kurzen Strichen vortrefflich dargestellt sind, den Leser fesseln, aber ein auf der Bühne wirksames Drama ist das Stück nicht, ebenso wenig *Egmont*, obgleich die üble Handlung desselben und die mangelhafte Charakterzeichnung des Helden durch die größere Ausführung eines bewegten Frauencharakters einigermaßen gut gemacht sind.

Den Deutschen ist die kunstlose Behandlung historischer Stoffe durch die epischen Überlieferungen unserer alten Bühne, vor allem durch Shakespeare, nahe gelegt worden. Seine historischen Dramen aus der englischen Geschichte, deren Bau wir, *Richard III.* ausgenommen, nicht nachahmen sollen, hatten doch eine weit andere Berechtigung. Damals gab es noch keine Geschichtsschreibung, wie wir dieselbe fassen, und als der Dichter die einfachen Berichte seiner historischen Quellen zu künstlerischer Gestaltung benutzte, da arbeitete er noch aus dem Vollen und schloss seinem Volk in einer Anzahl von meisterhaften Charakterbildern die nächste Vergangenheit auf. Er selbst aber hat für seine Bühne den großen Fortschritt zu einer geschlossenen Handlung durchgemacht, und gerade ihm verdanken wir, seit er an die italienischen Novellenstoffe kam, das Verständnis, wie unersetzlich die edlen Wirkungen sind, die eine einheitlich geordnete

Handlung hervorbringt. Seine Römerdramen sind, wenn man einige Gewohnheiten seiner Bühne und etwa den dritten Akt von *Antonius und Kleopatra* abrechnet, Muster eines festen Baus. Wir tun nicht gut nachzuahmen, was er überwunden hat.

Unleugbar ist im modernen Drama die Einwirkung des Charakters auf das Gefüge der Handlung stärker, als auf der Bühne des Altertums. Wie dem Germanen der erste Anreiz zum Schaffen häufig durch Charakterzüge eines historischen Helden kommt, wie die Zeichnung der Charaktere und ihre Darstellung durch unsere Schauspieler mehr Einzelzutaten und feinere Ausführung erhalten hat, als bei der griechischen Maskentragödie möglich war, so wird auch der Charakter der Helden stärkere Einwirkung auf den Bau der Handlung ausüben. Aber nur dadurch, dass wir mit größerer Freiheit die innerlich zusammenhängende einheitliche Handlung durch Charaktereigentümlichkeiten der Helden erklären dürfen.

Fremd war solche Motivierung auch den Hellenen nicht. Schon in einem der älteren Stücke des Aischylos, in den *Hiketiden*, ist der schwankende Charakter des Königs von Argos so stark hervorgehoben, dass man deutlich erkennt, wie der Dichter in dem verlorenen folgenden Stück die Auslieferung der schutzflehenden Danaiden darauf gegründet hat. Und Sophokles ist gerade darin Meister, einen Grundzug seiner Charaktere als bewegendes Motiv vorzustellen, so bei Antigone, Aias, Odysseus. Ja, Euripides ist sogar darin den Germanen noch ähnlicher als Sophokles, dass er auch Besonderheiten der Charaktere hervorhebt. Im Ganzen aber war der epische Zwang der Fabel weit mächtiger als bei uns, die Personen wurden in der Regel nach dem Bedürfnis eines allbekannten, bereits fertigen Gewebes der Begebenheiten geformt, so Agamemnon, Klytämnestra, Orest. Das war dem Griechen ein Vorteil, uns würde es als Beschränkung erscheinen. Bei uns wird der Dichter nicht selten in die Lage kommen, dass sein Held sich eine Handlung sucht, als ein lichtstrahlender Mittelpunkt, der allem, was an ihn herangezogen wird, Beleuchtung gibt. Wir werden Tieferes und Geheimeres aus seinem Wesen erklären können.

Aber wie sehr wir die Handlung nach seinen Bedürfnissen ausrichten, sie wird immer nur aus Einzelheiten zusammengefügt sein dürfen, die einer und derselben Begebenheit angehören, die vom Anfang bis zum Ende des Stücks reicht.

Unter den Griechen ist für uns Sophokles ein Meister in Handhabung dieser dramatischen Einheit, ganz gewissenlos dagegen Euripides. Wie Shakespeare in seinen ernstesten Stücken sich und uns allmählich, gegenüber der Bühne des sechzehnten Jahrhunderts, dieses Gesetz aufschloss, ist gesagt. Von den Deutschen hält sich Lessing fest an die Einheit, auch Goethe in der kurzen Handlung des *Clavigo* und in den späteren Dramen, bei denen er an die Bühne gedacht hat, in *Tasso* und *Iphigenie*. Schiller hat von *Kabale und Liebe* an dieses Gesetz treu beachtet; ist es ein Zufall, dass er es in seinen letzten Dramen, im *Tell* und im *Demetrius*, soweit man über diesen aus den erhaltenen Notizen urteilen darf, vernachlässigt? Wo er einmal an die Grenze des Erlaubten kam, geschah es nur wegen seiner Freude an Episoden und an Doppelhelden, wie in *Carlos*, *Maria Stuart*, *Wallenstein*.

Die aus der epischen Sage genommenen Stoffe machen es nicht schwer, die Einheit der Handlung festzuhalten, aber ihre Handlung verträgt weniger die dramatische Ausarbeitung der Charaktere.

Die Novellenstoffe bewahren gut die Einheit der Handlung, aber die Charaktere werden leicht durch die verflochtene Handlung zu unfrei oder durch Situationsschilderungen in der Bewegung gehemmt.

Die historischen Stoffe bieten für Charakterzeichnung die schönsten und größten Aufgaben, aber es ist sehr schwer, aus ihnen eine gute Handlung zusammenzufügen.

Leicht steigert sich dem Dichter das Interesse an den Charakteren der Gegenspieler so hoch, dass auch diesen reichliche Einzelschilderung, eine teilnahmevolle Darlegung ihres Strebens und ihrer Kampf Stimmung und ein besonderes Schicksal gegönnt wird. Dadurch zunächst entsteht für das Drama eine Doppelhandlung. Oder die Handlung des Stücks mag so beschaffen sein, dass zu

ihrer Beleuchtung und Ergänzung eine Nebenhandlung wünschenswert wird, die durch Darstellung gleichlaufender oder gegensätzlicher Verhältnisse die Hauptpersonen und ihr Tun und Leiden stärker abhebt. Verschiedene Einseitigkeiten des Stoffs können derartige Ergänzung wünschenswert machen.

Ein Drama soll nicht den ganzen großen Kreis rührender und erschütternder Stimmungen durchlaufen, und es soll von seiner ersten Grundfarbe aus nicht in alle möglichen anderen Farbtöne spielen; aber eine Abwechslung in den Stimmungen und bescheidene Farbgegensätze sind einem Drama ebenso nötig, wie einem figurenreichen Gemälde neben den Hauptlinien und Gruppen ein abstechender Schwung in den Nebenlinien, gegenüber der Hauptfarbe Verwendung der abhängigen Ergänzungsfarben. Ein vorzugsweise finsterner Stoff macht die Einfügung heller Nebengestalten nötig. Zu den trotzigen Charakteren der Iphigenie und des Kreon sind die milderen Gegenbilder Ismene und Hämon erfunden, durch das Eintreten der Tekmessa erhält die Verzweiflung des Aias eine rührende Nebenfarbe, deren zauberischen Reiz wir noch heute empfinden. Der düstere, pathetische Othello verlangt ein Gegenspiel, in welchem etwas von der unumschränkten Freiheit des Humors sichtbar wird. Die finstere Gestalt Wallensteins und seiner Intriganten fordert gebieterisch die Einfügung des glänzenden Max.

Wenn aus diesem Grund schon die Griechen ihre Dramen in einfache und in solche mit Doppelhandlung teilten, so haben die modernen Stücke die Erweiterung des Gegen- oder Nebenspiels zu einer Nebenhandlung noch weniger vermieden. Die Einflechtung derselben in die Haupthandlung geschah allerdings zuweilen auf Kosten der Gesamtwirkung. Die Germanen namentlich, die immer geneigt sein werden, während der Arbeit auch die Bedeutung der Nebenpersonen mit herzlicher Wärme zu fassen, mögen sich vor einer zu weiten Ausdehnung der Nebenhandlung hüten. Schon Shakespeare hat sich einige Male dadurch die Wirkung des Dramas beeinträchtigt, am auffälligsten im *Lear*, in welchem die ganze Parallelhandlung des Hauses Gloster, nur lose mit der Haupthandlung verbunden und ohne besondere Liebe behandelt,

den Fortschritt aufhält, das Ganze ohne Not herber macht. Dass dem Dichter in den beiden Dramen *Heinrich IV.* die Episoden zu einer Nebenhandlung heraufwuchsen, deren unsterblicher Humor die ernsten Wirkungen des Stücks überglänzt, macht diese Dramen allerdings zu Lieblingen des Lesers. Dass aber die Gesamtwirkung auf der Bühne trotz dieses Zaubers nicht die entsprechende Gewalt hat, soll jeder Bewunderer Falstaffs zugeben. Nur nebenbei sei bemerkt, dass in den Komödien Shakespeares die Doppelhandlung zum Wesen gehört, er suchte seinen Clowns das Episodische zu nehmen, indem er sie mit einer ernsteren Handlung verflocht. Die gute Laune, die aus ihren Szenen strahlt, muss zuweilen Härten des Stoffs verdecken; so muss zum Beispiel die Bürgerwache über das peinliche Geschick der Hero weghelfen.

Unter den deutschen Dichtern war Schiller am meisten in Gefahr, durch Doppelhandlungen sich zu stören; das zu mächtige Heraufwachsen der Nebenhandlung beruht im *Carlos* und in der *Maria Stuart* darauf, dass seine Wärme für den Gegenspieler zu groß wird, im *Wallenstein* hat derselbe Grund das Stück bis zur Trilogie erweitert. Im *Tell* laufen sogar drei Handlungen nebeneinander.⁴

Die Handlung hat die Aufgabe, uns den inneren Zusammenhang einer Begebenheit darzustellen, wie er den Bedürfnissen des Verstandes und Herzens entspricht; was in dem rohen Stoff nicht dazu dient, wird der Dichter wegzuerwerfen verpflichtet sein. Und es ist wünschenswert, dass er sich streng an diesen Grundsatz halte, nur das für die Einheit Unentbehrliche zu geben. Aber eine Abweichung davon wird er doch nicht vermeiden. Denn ihm werden nicht selten Abschweifungen wünschenswert, die die Farbe des Stücks in zweckmäßiger Weise verstärken, den Charakteren tieferen Inhalt verleihen, durch Eintragen einer neuen Farbe oder eines Gegensatzes die Gesamtwirkung steigern.

Diese schmückenden Zutaten des Dichters heißen Episoden. Sie sind sehr verschiedener Art. Ein charakterisierendes Moment kann an einer Stelle, wo die Handlung eine kurze Ruhe erträgt, zu einem kleinen Situationsbild erweitert werden, einem Helden

kann Gelegenheit gegeben werden, den bedeutungsvollen Grundzug seines Wesens an einer Nebenperson anziehend darzulegen, eine Nebenrolle des Stücks kann durch reichere Ausführung zu einer anziehenden Figur erweitert werden. Bei bescheidener Verwendung, die nicht Wichtigerem die Zeit wegnimmt, mögen sie ein Schmuck des Dramas werden. Und als Schmuckstücke hat sie der Dichter zu behandeln, durch feine Ausführung, saubere Arbeit dafür zu entschädigen, wenn sie doch einmal den Fortschritt verzögern.

Die Episoden haben nach den Teilen des Dramas, in denen sie erscheinen, verschiedene Aufgaben. Während sie im Anfang in die Rollen der Hauptpersonen eintreten, diese in ihrer Eigenart zu zeichnen, werden sie in dem letzten Teil als Erweiterungen derjenigen neuen Rollen geduldet, die dem Forttreiben der Handlung eine kleine Hilfe gewähren, an jeder Stelle aber sollen sie als vorteilhafte Zutat empfunden werden.

Die Griechen fassten das Wort in etwas weiterer Bedeutung.⁵

Was in den Dramen des Sophokles den Zeitgenossen Episode hieß, werden wir nicht mehr so nennen. Denn die geniale Kunst dieses großen Meisters besteht unter anderem darin, dass er die schmückenden Zutaten sehr innig seiner Handlung verflicht, zu-meist um die Charaktere der Haupthelden durch Gegensätze in ein scharfes Licht zu setzen. So ist außer der unten erwähnten Szene der Ismene auch die Chrysothemis in der *Elektra* nach unserer Empfindung für die Haupthelden unentbehrlich, und nicht mehr Episode, sondern Teil der Handlung. Auch wo er eine Situation breiter ausmalt, wie im Anfang des *Ödipus von Kolonos*, entspricht solche Schilderung durchaus den Gewohnheiten unserer Bühnen.

Fast ebenso steht Shakespeare zu seinen Episoden. Auch in denjenigen ernstesten Dramen Shakespeares, die kunstvolleren Bau haben, sind fast in jedem Akt teils ausgeweitete Szenen, teils ganze Rollen von episodischer Ausführung; aber es ist so viel Schönes und daneben so viel für die Gesamtwirkung Zweckmäßiges hineingebannt, dass der strengste Regisseur unserer Bühne, der die Dramen kürzen muss, gerade diese Stellen fast niemals

hinwegwischen wird. Mercutio mit seiner Fee Mab und die Scherze der Amme, die Unterhandlung Hamlets mit den Schauspielern und Hofleuten, sowie die Totengräberszene sind Beispiele, wie sie fast in allen Stücken wiederkehren. Fast überreichlich und mit scheinbarer Sorglosigkeit befestigt der große Künstler seine goldenen Zierraten an alle Teile des Stücks; wer aber daran geht, sie abzulösen, der findet sie eisenfest in das Gefüge des Ganzen eingewachsen.

Von den Deutschen hat Lessing seine Episoden dem sorgfältigen Bau der Stücke mit einer ehrbaren Regelmäßigkeit eingefügt, nach eigener Methode, die auf seine Nachfolger übergegangen ist. Seine Episoden sind kleine Charakterrollen. Der Maler und die Gräfin Orsina in *Emilia Galotti* (die letzte das bessere Vorbild der Lady Milford), Riccault in *Minna von Barnhelm*, ja auch der Derwisch im *Nathan* wurden Muster für die deutschen Episoden des achtzehnten Jahrhunderts. Goethe hat sie in seinen regelmäßigen Dramen, *Clavigo*, *Tasso*, *Iphigenie*, nicht verwertet. Bei Schiller dagegen drängen sie sich überreich in jeder Form als Schilderungen, ausgeführte Situationen, als Nebencharaktere in die Handlung. Häufig sind auch sie durch besondere Schönheit gerechtfertigt, kluge Hilfsmittel für die hohe, langwellige Bewegung. Aber nicht immer. Denn einzelne könnten wir gern missen, den Paricida im *Tell*, gerade weil bei ihm die verständige Absicht so auffällig wird, den schwarzen Ritter in der Jungfrau, nicht selten die ausgesponnenen Betrachtungen und Schilderungen in seinen Dialogszenen.

Wahrscheinlichkeit der Handlung

Die Handlung des ernstesten Dramas soll wahrscheinlich sein.

Die poetische Wahrheit wird einem der Wirklichkeit entnommenen Stoff dadurch zuteil, dass derselbe, dem zufälligen Zusammenhang enthoben, einen allgemeinverständlichen Inhalt und Bedeutung erhält. In der dramatischen Poesie wird dieses Umwandeln der Wirklichkeit in poetische Wahrheit dadurch hervorgebracht, dass die Hauptsachen durch eine ursächliche Verbindung zu innerer Einheit verbunden und alle Nebenerfindungen als wahrscheinliche und glaubhafte Momente der dargestellten Begebenheiten begriffen werden.

Aber nicht diese poetische Wahrheit allein ist im Drama nötig. Der Genießende gibt sich zwar der Erfindung des Dichters willig hin, er lässt sich Voraussetzungen eines Stücks gern gefallen und ist im Ganzen sehr geneigt, dem erfundenen menschlichen Zusammenhang in der Welt des schönen Scheins beizustimmen; aber er vermag doch nicht ganz die Wirklichkeit zu vergessen, er hält an das poetische Gebilde, das reizvoll vor ihm aufsteigt, das Bild der wirklichen Welt, in der er selbst atmet. Er bringt eine gewisse Kenntniss geschichtlicher Verhältnisse, bestimmte ethische und sittliche Forderungen an das Menschenleben, Ahnungen und sicheres Wissen über den Lauf der Welt mit vor die Bühne. Es ist ihm bis zu gewissem Grad unmöglich, auf diesen Inhalt seines eigenen Lebens zu verzichten, zuweilen empfindet er lebhaft, wenn das poetische Bild damit in Widerspruch tritt. Dass Seeschiffe am Ufer von Böhmen landen, dass Karl der Große mit Kanonen schießt, erscheint unseren Zuschauern als eine Unrichtigkeit.

Dass dem Juden Shylock Gnade versprochen wird, wenn er ein Christ werde, verstößt gegen die sittlichen Empfindungen des Zuschauers, und er ist vielleicht nicht geneigt zuzugeben, dass ein gerechter Richter so geurteilt habe.

Dass Thoas, der so gebildet und würdig um die Priesterin Iphigenie wirbt, in seinem Land Menschenopfer duldet, erscheint als ein innerer Widerspruch zwischen dem edlen Inhalt der Charaktere und den Voraussetzungen des Stücks und vermag vielleicht,

wie klug der Dichter diesen vernunftwidrigen Bestandteil verdeckt, die Wirkung zu beeinträchtigen.

Dass König Ödipus viele Jahre herrscht, ohne sich um den Tod des Laios zu kümmern, erschien vielleicht schon bei der ersten Aufführung des Stücks den Athenern als eine bedenkliche Voraussetzung.

Nun ist wohlbekannt, dass dieses Bild der Wirklichkeit, das der Zuschauer gegen das einzelne Drama hält, nicht in jedem Jahrhundert dasselbe bleibt, sondern durch jeden Fortschritt der menschlichen Bildung verändert wird. Das Verständnis vergangener Zeit, die sittlichen Forderungen, die gesellschaftlichen Verhältnisse sind nichts Feststehendes, jeder Zuschauer aber ist ein Kind seiner Zeit, jedem wird sein Erfassen des Gemeingültigen eingeschränkt durch seine Persönlichkeit und die Zeitbildung.

Und ferner ist klar, dass dieses Bild von dem Leben der Wirklichkeit in jedem Menschen anders schattiert ist, und dass der Dichter, wie völlig und reich er die Bildung seines Geschlechts in das eigene Leben aufgenommen habe, doch tausend verschieden gefärbten Auffassungen der Wirklichkeit gegenübersteht. Wohl, er hat den großen Beruf, seiner Zeit ein Apostel der freiesten und höchsten Bildung zu sein und ohne dass er sich lehrhaft gebärde, seine Zuschauer zu sich heraufzuziehen. Aber dem dramatischen Dichter sind dafür heimliche Schranken abgesteckt, er darf nicht über diese Schranken hinausgehen, er darf in vielen Fällen nichts von dem Raum leer lassen, den sie einschließen. Wo sie sich unsichtbar erheben, das kann in jedem einzelnen Fall nur durch Feingefühl und sichere Empfindung geahnt werden.

Die Wirkungen der dramatischen Kunst sind nämlich gesellige. Wie das dramatische Kunstwerk in einer Verbindung mehrerer Künste, durch gemeinsame Tätigkeit zahlreicher Gehilfen dargestellt wird, so ist auch das Publikum des Dichters eine Körperschaft, aus vielen wechselnden Einzelwesen zusammengesetzt, und doch als Ganzes ein einheitliches Wesen, das, wie jede menschliche Gemeinschaft, die einzelnen Teilnehmer stark beein-

flusst, eine gewisse Übereinstimmung des Empfindens und der Anschauungen entwickelt, den einen heraufhebt, den anderen hinabdrückt, Stimmung und Urteil durch Gemeinsinn in hohem Grad ausgleicht. Dieser Gemeinsinn der Zuschauer äußert sich fortwährend bei Aufnahme der dramatischen Wirkungen, er vermag die Kraft derselben außerordentlich zu steigern, er vermag sie ebenso sehr zu schwächen. Schwerlich wird sich der einzelne Zuschauer dem Einfluss entziehen, den ein teilnahmsloses Haus, eine begeisterte Menge auf ihn ausüben. Wohl jeder hat empfunden, wie verschieden der Eindruck ist, den dasselbe Stück bei gleich guter Aufführung auf verschiedenen Bühnen vor einem anders zusammengesetzten Publikum macht.

Beständig wird auch der Schaffende, vielleicht ohne sich dessen bewusst zu sein, durch die Auffassung bestimmt, die er von Verständnis, Geschmack, den inneren Bedürfnissen seiner Zuschauer hat. Er weiß, dass er ihnen nicht zu viel zumuten, nicht zu wenig bieten darf. Er wird also seine Handlung so einrichten müssen, dass sie einem guten mittleren Durchschnitt seiner Zuschauer nicht gegen die Voraussetzungen verstoße, die diese aus dem wirklichen Leben vor die Bühne mitbringen, das heißt, er wird ihnen den Zusammenhang der Begebenheiten, Motive und Umrisse seiner Helden wahrscheinlich machen müssen. Gelingt ihm das mit dem Grundgewebe des Stücks, der Handlung und den Hauptlinien der Charaktere, so mag er den Zuschauern im übrigen die höchste Bildung und das feinste Verständnis seiner Ausführung zutrauen.

Diese Rücksicht muss den Dichter meist da bestimmen, wo er in Versuchung kommt, Fremdartiges und Wunderbares vorzuführen. Das Fremdartige reizvoll zu machen, ist sehr wohl möglich. Gerade die dramatische Kunst hat die reichsten Mittel, dasselbe zu erklären, seinen auch uns verständlichen Inhalt herauszuheben. Aber es ist dazu ein besonderer Aufwand von Kraft und Zeit nötig, und häufig wird die Frage berechtigt sein, ob die erzielte Wirkung die aufgewandte Zeit und die dadurch hervorgebrachte Einschränkung der Hauptsachen lohne.

Namentlich der neuere Dichter, ohne ein fest begrenztes Gebiet der Stoffe, mitten in einer Kulturperiode, der überreiches Aufnehmen fremder Bilder eigen ist, kann verlockt werden, seinen Stoff aus den Bildungsverhältnissen einer dunklen Zeit, eines abgelegenen Volkes zu nehmen. Vielleicht ist ihm gerade das Fremdartige eines solchen Stoffs als besonders lohnend für scharf zeichnende Einzelschilderung erschienen. Schon eine genaue Betrachtung der deutschen Vorzeit oder der alten Welt bietet zahlreiche eigentümliche, dem Leben der Neuzeit fremde Zustände, in denen sich ein ergreifender und bedeutsamer Inhalt kundgibt, dem Kulturhistoriker von höchster Wichtigkeit. Für den Dichter wird dergleichen nur ausnahmsweise, bei sehr geschickter Behandlung, immer nur als ein Hilfsmittel, das die Farbe verstärkt, zu verwenden sein. Denn nicht aus den Besonderheiten des Menschenlebens, sondern aus dem unsterblichen Inhalt desselben, aus dem, was uns mit der alten Zeit gemeinsam ist, erblühen ihm seine Erfolge.

Noch mehr wird er vermeiden, solche fremden Völkerschaften aufzuführen, die außerhalb der großen Kulturbewegung des Menschengeschlechts stehen. Schon das Ungewohnte ihrer Sitten und Erscheinung, ihrer Tracht oder gar ihrer Hautfarbe zerstreut und erzeugt Nebenvorstellungen, die für ernste Kunstwirkungen ungünstig sind. Denn in roher Weise wird dem Zuschauer die ideale Welt der Poesie mit einer Schilderung wirklicher Zustände verbunden, die nur darum ein Interesse beanspruchen dürfen, weil sie wirklich sind.

Aber auch das innere Leben solcher Fremden ist für dramatischen Ausdruck besonders ungeeignet, denn ohne Ausnahme fehlt ihnen in Wirklichkeit die Fähigkeit, innere Gemütsvorgänge, wie sie unsere Kunst nötig hat, reichlich darzulegen. Und das Hineintragen einer solchen Bildung in ihre Seelen erregt in dem Zuschauer mit Recht das Gefühl einer Ungehörigkeit. Wer seine Handlung unter die alten Ägypter oder die heutigen Fellah, zu Japanern oder selbst Hindus verlegen wollte, der würde durch das fremde Volkswesen vielleicht ein ethnographisches Interesse bewirken, aber dieser neugierige Anteil an dem Seltsamen würde

dem Zuschauer vor der Bühne die Anteilnahme an dem etwaigen poetischen Inhalt nicht steigern, sondern durchkreuzen und beeinträchtigen. Es ist kein Zufall, dass nur solche Völker eine passende Grundlage für das Drama werden, die in der Entwicklung ihres Gemütslebens so weit gekommen sind, dass sie selbst ein volksgemäßes Kunstdrama hervorbringen konnten, Griechen, Römer, die gebildeten Völker der Neuzeit. Neben ihnen etwa noch solche, deren Volkstum mit unserer oder der antiken Bildung eng verwachsen ist, wie die Hebräer, kaum noch die Türken.

Wie weit das Wunderbare für das Drama verwertet werden dürfe, darf auch uns Deutschen nicht zweifelhaft sein, auf deren Bühne der geistvollste und liebenswürdigste aller Teufel das Bürgerrecht erhalten hat. Die dramatische Poesie ist darin ärmer und reicher als ihre Schwestern, Lyrik und Epos, dass sie nur Menschen darzustellen vermag, und wenn man genauer zusieht, nur gebildete Menschen, diese aber tief und völlig, wie keine andere Kunst. Sie muss sogar geschichtliche Verhältnisse sich dadurch zurechten, dass sie ihnen einen Zusammenhang erfindet, der menschlicher Vernunft durchaus begreiflich ist; wie sollte sie Überirdisches verkörpern können?

Gesetzt aber, sie unternähme dergleichen, so vermag sie es nur insofern, als das Nichtmenschliche bereits durch die Einbildungskraft des Volkes dichterisch verarbeitet, mit einer dem Menschen entsprechenden Persönlichkeit versehen, durch scharf ausgeprägte Züge bis ins Einzelne hinein verbildlicht ist. So gestaltet lebten in der griechischen Welt die Götter unter ihrem Volk, so schweben noch unter uns die herzlich gestalteten Bilder vieler Heiligen der christlichen Legende, fast zahllose Schattengestalten aus dem Hausglauben der deutschen Urzeit. Nicht wenige unter diesen Phantasiegebilden haben durch Sage, Dichtkunst, Malerei und durch das Gemüt unseres Volkes, das sich noch heute gläubig oder misstrauisch mit ihnen beschäftigt, so reiche Ausbildung erhalten, dass sie auch den Schaffenden wie alte wertvolle Freunde während seiner Arbeit umgeben. Die Jungfrau Maria, Sankt Peter an der Himmelspforte, mehrere Heilige, Erzengel und Engel,

nicht zuletzt die ansehnliche Schar der Teufel leben in unserem Volk traulich gesellt zu weißen Frauen und dem wilden Jäger, zu Elfen, Riesen und Zwergen. Doch wie lockend die Farben schimmern, die sie in ihrem Dämmerlicht tragen, vor der scharfen Beleuchtung der tragischen Bühne verflüchtigen sie sich doch in wesenlose Schatten. Denn es ist wahr, sie haben durch das Volk einen Anteil an menschlicher Empfindung und an den Bedingungen irdischen Lebens erhalten. Aber dieser Anteil ist nur epischer Art; für die dramatischen Gemütsvorgänge sind sie nicht gebildet.

Das deutsche Volk lässt in einigen der schönsten Sagen die kleinen Geister beklagen, dass sie nicht selig werden können, das heißt, dass sie keine menschliche Seele haben. Derselbe Unterschied, den schon im Mittelalter das Volk ahnte, hält sie der modernen Bühne in noch ganz anderer Weise fern, die inneren Kämpfe fehlen ihnen, die Freiheit fehlt zu prüfen und zu wählen, sie stehen außerhalb Sitte, Gesetz, Recht. Weder völliger Mangel an Wandelbarkeit, weder vollendete Reinheit, noch völlige Schlechtigkeit sind darstellbar, weil sie jede innere Bewegung ausschließen. Auch die Griechen empfanden das. Wenn die Götter auf der Bühne mehr vorstellen sollten, als von der Maschine herab einen Befehl auszusprechen, so mussten sie entweder ganz Menschen werden mit allem Schmerz und Zorn, wie Prometheus, oder sie sanken unter den Adel der Menschennatur hinab, ohne dass der Dichter es verhindern konnte, zu starren Verallgemeinerungen in Liebe und Hass, wie Athene im Prolog des Aias.

Während Götter und Geister im ernsten Drama einen schlechten Stand haben, gelingt es ihnen in der Komödie weit besser. Und die jetzt abgelebten Zauberpossen geben nur eine sehr blasse Vorstellung von dem, was unsere Geisterwelt bei launiger und humoristischer Darstellung einem Dichter sein könnte. Wenn die Deutschen erst für eine politische Komödie reif sein werden, dann wird man den Wert des unerschöpflichen Schatzes von Motiven und Gegensätzen benutzen lernen, der aus dieser Phantasiewelt für drollige Laune, politische Satire und humoristische Einzelschilderung zu haben ist.

Für das Gesagte ist der *Faust* und in ihm die Rolle des Mephistopheles der beste Beweis. Hier hat die Kraft des größten deutschen Dichters ein Bühnen-Problem geschaffen, das eine Lieblingsaufgabe unserer Charakterspieler geworden ist. Jeder von ihnen sucht sich auf seine Weise mit der unlösbaren Aufgabe abzufinden, der eine holt die Maske des alten Holzschnitteufels heraus, ein anderer den kavaliermäßigen Junker Roland, am besten wird die Sache noch dem Darsteller geraten, der sich begnügt, mit Klugheit und Geist die feine Redekunst der Dialoge verständlich zu machen und in den drolligen Szenen Haltung und gute Laune zu zeigen. Der Dichter freilich hat es dem Schauspieler, an den er beim Schreiben überhaupt nicht dachte, besonders schwer gemacht, denn die Rolle schillert in allen Farben, von der treuherzigen Sprache des Hans Sachs bis zu den feinen Erörterungen eines Spinozisten, vom Grotesken bis in das Furchtbare. Und sieht man näher zu, wie die Darstellung dieses Geistes auf der Bühne doch noch möglich wird, so ist der Grund das Eintreten eines komischen Elements. Mephisto erscheint in einigen ernsten Situationen, aber er ist eine im großen Stil behandelte Lustspielfigur, und soweit er auf der Bühne wirkt, tut er es nach dieser Richtung.

Damit ist nicht gesagt, dass das Geheimnisvolle, menschlicher Vernunft Unergründliche ganz aus dem Gebiet des Dramas verbannt werden soll. Träume, Ahnungen, Prophezeiungen, Gespensterschauer, das Eindringen der Geisterwelt in das Menschenleben, alles, wofür in der Seele der Zuschauer noch eine gewisse Empfänglichkeit vorausgesetzt werden darf, mag der Dichter allerdings zu gelegentlicher Verstärkung seiner Wirkungen benutzen. Es versteht sich, dass er dabei zunächst die Empfänglichkeit seiner Zeitgenossen richtig zu schätzen hat, wir sind nicht mehr geneigt, viel darauf zu geben, und nur sehr sparsame Verwendung zu Nebenwirkungen wird dem Schaffenden jetzt gebiligt werden. Shakespeare durfte dergleichen kleine Hilfsmittel mit größerer Sicherheit gebrauchen, denn in der Empfindung auch seiner gebildeten Zeitgenossen war die volkstümliche Überliefe-

rung noch sehr lebendig und der Zusammenhang mit der Geisterwelt wurde allgemein weit anders aufgefasst. Auch die seelischen Vorgänge eines unter schwerer Last ringenden Menschen waren nicht nur im Volk, selbst bei Anspruchsvollen anders beschaffen. Bei Furcht, Gewissenszweifeln, Reue stellte die Einbildungskraft das Bild des Furchtbaren noch als ein äußeres gegenüber, der Mörder sah den Ermordeten als Geist vor sich aufsteigen, er fühlte, in die Luft greifend, die Waffe, womit er die Untat verübt, er hörte die Stimmen toter Opfer in sein Ohr dringen. Shakespeare und seine Zuschauer fassten deshalb auch auf der Bühne den Dolch Macbeths und die Geister Banquos, Cäsars, des alten Hamlet, der Schlachtopfer Richards III. weit anders auf als wir. Ihnen war dergleichen noch nicht ein bloßes herkömmliches Symbolisieren der inneren Kämpfe ihrer Helden, eine zufällige kluge Erfindung des Dichters, der durch den gespenstigen Trödel seine Wirkungen unterstützt, sondern es war ihnen noch die notwendige landesübliche Weise, in der sie selbst Schauer, Entsetzen, Seelenkämpfe erfuhren. Das Grauen war nicht künstlich aus Amnenerinnerungen herauf beschworen, die Bühne stellte nur dar, was in ihrem eigenen Leben furchtbar gewesen war oder sein konnte. Denn wenn auch der junge Protestantismus die schwersten Kämpfe in das Gewissen der Menschen verlegt hatte, und wenn auch die Gedanken und leidenschaftlichen Stimmungen der erregten Seele bereits von jedem Einzelnen sorgfältiger und schärfer beobachtet wurden, die mittelalterliche Empfindungsweise war deshalb noch nicht ganz geschwunden. Darum durfte Shakespeare diese Art von Wirkungen häufiger anwenden und mehr von ihnen erwarten als wir.

Aber er ist zugleich höchstes Muster, wie dergleichen spukhafte Gebilde künstlerisch für das Drama verwertet sein wollen. Wer Helden vergangener Jahrhunderte innerhalb der Lebensanschauung ihrer Zeit darzustellen hat, wird eine Unfreiheit und Abhängigkeit der Menschen von sagenhaften Gebilden nicht ganz verbergen; aber er wird sie so verwenden, wie Shakespeare seine Hexen in den ersten Szenen des Macbeth, als Arabesken, die Farbe und Stimmung der Zeit spiegeln und die nur eine Veranlassung

geben, das aus dem Inneren des Helden herauszutreiben, was mit der für eine dramatische Gestalt notwendigen Freiheit in seiner eigenen Seele emporwächst.

Für die Arbeit des modernen Dichters ist zu bemerken, dass solche Hilfsmittel der Handlung vorzugsweise dienen, Farbe und Stimmung zu geben. Sie gehören also in den Anfang des Dramas. Aber auch, wenn sie in die Wirkungen späterer Teile geflochten sind, wird unvermeidlich ihr Erscheinen schon im Anfang durch eine damit stimmende Färbung zu rechtfertigen und außerdem besonders genau zu begründen sein. So ist das Erscheinen des schwarzen Ritters in der *Jungfrau* deshalb eine störende Zutat, weil die gespenstige Gestalt unvorbereitet aufsteigt und zu der glänzenden, gedankenreichen Sprache Schillers, zu Ton und Farbe des Stücks durchaus nicht passt. Die Zeit und Handlung an sich hätte eine solche Erscheinung ganz wohl erlaubt, auch erschien er dem Dichter als ein Gegenbild zu der kriegerischen Himmelskönigin, die Fahne und Schwert in das Drama einbringt. Aber Schiller hat auch die Himmelskönigin nicht selbst vorgeführt, nur in seiner prächtigen Weise von ihr erzählen lassen. Hätte der Prolog die entscheidende Unterredung des Hirtenmädchens mit der Mutter Gottes in der Sprache und treuherzigen Haltung, wie sie der mittelalterliche Stoff nahe legte, dargestellt, so wäre auch dem späteren Erscheinen des bösen Geistes bessere Berechtigung geworden. Die Rolle ist übrigens auch in Tracht und Rede nicht vorteilhaft ausgestattet. Schiller verfügte mit bewundernswerter Meisterschaft über die verschiedenartigste historische Färbung, aber der Dämmerchein des Sagenhaften steht ihm, der immer in vollen Farben malt und, wenn ein spielender Vergleich erlaubt ist, leuchtendes Goldgelb und dunkles Himmelblau am liebsten verwendet, gar nicht an. Wundervoll hat dagegen Goethe, der unumschränkte Herr lyrischer Stimmungen, die Geisterwelt für die Farben des *Faust* verwendet, allerdings nicht zum Zweck einer Aufführung.

Wichtigkeit und Größe der Handlung

Die Handlung des ernstesten Dramas muss Wichtigkeit und Größe haben.

Die Kämpfe der einzelnen Menschen sollen ihr innerstes Leben ergreifen, der Gegenstand des Kampfes soll nach allgemeiner Auffassung ein hoher sein, die Behandlung eine würdige.

Solchem Inhalt der Handlung müssen auch die Charaktere entsprechen, um eine große Wirkung des Dramas hervorzubringen. Ist die Handlung dem angeführten Gesetz gemäß entwickelt und die Charaktere genügen nicht den dadurch erzeugten Forderungen, oder haben die Charaktere eine große und leidenschaftliche Bewegung, während der Handlung diese Eigenschaften fehlen, so wird das Missverhältnis vom Zuschauer peinlich empfunden.

Iphigenie in Aulis hat bei Euripides einen Inhalt, der die furchtbarsten menschlichen Seelenkämpfe für die Bühne liefert, aber die Charaktere sind, allenfalls mit Ausnahme der Klytämnestra, schlecht erfunden, entweder durch unnötige Niedrigkeit der Gesinnung oder durch Kraftlosigkeit, oder durch unbegründete plötzliche Wandlungen oder Empfindung entstellt, so Agamemnon, Menelaos, Achilleus, Iphigenie. Und auch im *Timon von Athen* des Shakespeare hat zwar der Charakter des Helden von dem Augenblick, in dem er in Bewegung gesetzt wird, eine immer steigende Energie und Kraft, der eine finstere Großartigkeit durchaus nicht fehlt, aber Idee und Handlung stehen im Missverhältnis dazu. Dass ein warmherziger, vertrauensvoller Verschwender nach Verlust der äußeren Güter durch Undank und Gemeinheit seiner früheren Freunde zum Menschenhasser wird, setzt Schwäche des eigenen Charakters und Erbärmlichkeit seiner Umgebung voraus, und diese Haltlosigkeit und Kläglichkeit aller dargestellten Verhältnisse verengt trotz großer Dichterkunst das Mitgefühl des Zuschauers.

Aber auch die Umgebung, der Lebenskreis des Helden, beeinflusst die Würde und Größe der Handlung. Wir fordern mit Recht, dass der Held, dessen Schicksal uns fesseln soll, einen starken, über das gewöhnliche Maß menschlicher Kraft hinausrei-

chenden Inhalt habe. Dieser Inhalt seines Wesens liegt aber nicht nur in der Energie seines Wollens und der Wucht seiner Leidenschaft, sondern nicht weniger in einem reichlichen Anteil an der Bildung, Sitte, der geistigen Tüchtigkeit seiner Zeit. Er hat sich in wichtigen Beziehungen seiner Umgebung als überlegen darzustellen, und seine Umgebung muss so beschaffen sein, dass dem Zuschauer an ihr eine hohe Anteilnahme leicht wird. Es ist daher kein Zufall, dass eine Handlung, die in vergangene Zeiten zurückgeht, immer die Kreise aufsucht, in denen das wichtigste und größte Leben der Zeit enthalten war, die großen Angelegenheiten eines Volkes, das Leben seiner Führer und Beherrscher, diejenigen Höhen der Menschheit, die nicht nur einen kräftigen geistigen Inhalt, sondern auch eine bedeutende Willenskraft entwickelten. Sind uns aus alter Zeit doch fast nur die Taten und Lebensschicksale solcher Herrschenden überliefert.

Bei Stoffen aus neuerer Zeit ändert sich allerdings das Verhältnis. Nicht mehr sind für uns die stärksten Leidenschaften, die höchsten inneren Kämpfe an Höfen, in politischen Herrschern allein zu erkennen. Ja nicht einmal vorzugsweise. Immer aber bleibt solchen Gestalten für das Drama gerade das ein Vorzug, was für ihr und ihrer Zeitgenossen Leben ein Unglück werden mag. Sie stehen auch jetzt noch freier zu dem Zwang, den die bürgerliche Gesellschaft auf den Privatmann ausübt. Sie sind nicht ganz in dem Grad wie der Privatmann dem bürgerlichen Gesetz unterworfen, und sie wissen das. In inneren und äußeren Kämpfen hat ihr eigenes Selbst nicht größeres Recht, aber größere Macht. So erscheinen sie als freier, stärkerer Versuchung ausgesetzt und stärkerer Selbstbestimmung fähig.

Dazu kommt, dass die Verhältnisse, in denen sie leben, und die verschiedenen Richtungen, nach denen sie wirken, einen Reichtum an Farben, die bunteste Mannigfaltigkeit an Gestalten darbieten. Schließlich ist auch das Gegenspiel gegen ihre Person und gegen ihre Zwecke am stärksten, und das Gebiet der Interessen, für die sie leben sollen, umfasst die höchsten irdischen Angelegenheiten.

Aber auch das Leben von Privatpersonen ist seit Jahrhunderten aus dem äußeren Zwang bestimmender Überlieferung herausgehoben, mit Adel und innerer Freiheit, mit kräftigen Gegensätzen und Kämpfen angefüllt. Überall, wo in der Wirklichkeit ein Kreis weltlicher Ziele und Handlungen von der Zeitbildung durchdrungen ist, vermag aus seinem Lebenskreis ein tragischer Held heraufzuwachsen. Es kommt nur darauf an, ob ihm ein Kampf möglich ist, der nach der gemeingültigen Empfindung der Zuschauer ein großes Ziel hat, und ob das Gegenspiel ein entsprechendes, achtungswertes Handeln entwickelt.

Da aber die Wichtigkeit und Größe des Kampfes nur dadurch eindringlich gemacht werden kann, dass der Held die Fähigkeit besitzt, sein Inneres in großartiger Weise mit einer gewissen Reichlichkeit der Worte auszudrücken, und da diese Forderungen bei solchen Menschen, die dem Leben der Neuzeit angehören, sich steigern, so wird auch dem modernen Helden auf der Bühne ein tüchtiges Maß seiner Zeitbildung unentbehrlich sein. Denn nur dadurch erhält er innere Freiheit. Deshalb sind solche Klassen der Gesellschaft, die bis in unsere Zeit unter dem Zwang epischer Verhältnisse stehen, deren Leben vorzugsweise durch die Gewohnheiten ihres Kreises geprägt wird, die noch unter Druck solcher Zustände dahinsiechen, die der Zuschauer übersieht und als ein Unrecht verurteilt. Das gilt auch für solche, die nicht vorzugsweise befähigt sind, Empfindungen und Gedanken schöpferisch in Rede umzusetzen. Sie sind zu Helden des Dramas nicht gut verwendbar, wie kräftig auch in diesen Naturen die Leidenschaft arbeite, wie naturwüchsig stark ihr Gefühl in einzelnen Stunden hervorbreche.

Aus dem Gesagten folgt, dass das Trauerspiel darauf verzichten muss, seine Bewegung auf Motive zu gründen, die von der Empfindung der Zuschauer als kläglich, gemein oder als unverständlich verurteilt werden. Auch dergleichen Beweggründe vermögen einen Mann in den heftigsten Kampf mit seiner Umgebung zu treiben, aber die dramatische Kunst wird im Ganzen betrachtet nicht imstande sein, solche Gegensätze zu verwerten. Wer aus Gewinn-

sucht raubt, stiehlt, mordet, fälscht, wer aus Feigheit ehrlos handelt, wer aus Dummheit und Kurzsichtigkeit, aus Leichtsinn und Gedankenlosigkeit kleiner und schwächer wird, als die Verhältnisse ihn fordern, der ist als Held eines ernstesten Dramas völlig unbrauchbar.

Wenn vollends ein Dichter die Kunst dazu entwürdigen wollte, gesellschaftliche Verbildungen des wirklichen Lebens, Gewalt-herrschaft der Reichen, die gequälte Lage Gedrückter, die Stellung der Armen, die von der Gesellschaft fast nur Leiden empfangen, streitlustig und tendenzvoll zur Handlung eines Dramas zu ver-werten, so würde er dadurch wahrscheinlich die lebhafteste Anteil-nahme seiner Zuschauer bewirken, aber diese Anteilnahme würde am Ende des Stücks in einer quälenden Verstimmung untergehen. Die Schilderung der Gemütsvorgänge eines gemeinen Verbre-chers gehört in den Saal des Schwurgerichts, die Sorge um Besse-rung der armen und gedrückten Klassen soll ein wichtiger Teil unserer Arbeit im wirklichen Leben sein, die Muse der Kunst ist keine barmherzige Schwester.

Bewegung und Steigerung der Handlung

Die dramatische Handlung muss alles für das Verständnis Wich-tige in starker Bewegung der Charaktere, in fortlaufender Steige-rung der Wirkungen darstellen.

Die Handlung soll zunächst der stärksten dramatischen Bewe-gung fähig sein. Und diese Bewegung soll eine gemeinverständ-liche werden.

Es gibt große und wichtige Kreise menschlicher Tätigkeit, die das Herausbilden eines hinreißenden Empfindens, Begehrens, Wollens nicht leicht machen, und wieder heftige Kämpfe, die zwar die gewaltigsten inneren Vorgänge nach außen treiben, bei denen aber der Gegenstand des Kampfes für die Darstellung auf der Bühne wenig geeignet ist, obwohl auch ihm Wichtigkeit und Größe nicht fehlen. Ein staatskluger Fürst zum Beispiel, der mit den Gewalten seines Landes verhandelt, mit Nachbarn Krieg und

Frieden schließt, wird vielleicht dies alles tun, ohne dass einmal eine leidenschaftliche Bewegung in ihm sichtbar wird, und wenn sie zu Tage kommt, als geheimes Verlangen, als Unwille gegen Andere, wird sie nur vorsichtig, wie in kurzen Wellen, bemerkbar werden. Aber auch, wenn sie sein ganzes Wesen in dramatischer Spannung darzustellen gestattet, wird der Gegenstand seines Wollens, ein politischer Erfolg, ein Sieg, sich in dem Rahmen der Bühne nur sehr unvollständig und mangelhaft zeigen lassen. Und die Szenen, in denen dieser Kreis irdischer Zwecke sich vorzugsweise bewegt, Staatsaktionen, Reden, Schlachten, sind aus technischen Gründen nicht der bequemste Teil des Dramas. Auch von diesem Standpunkt aus muss davor gewarnt werden, den Stoff der politischen Geschichte auf die Bühne zu tragen. Allerdings sind die Schwierigkeiten, die dieses Gebiet der stärksten irdischen Tätigkeit darbietet, nicht unüberwindlich, aber es gehört nicht nur ein gereifter Geist, auch ganz besondere Kenntnis der Bühne dazu, dergleichen gut zu machen. Nie aber wird der Dichter seine Handlung dadurch herabwürdigen, dass er sie zu einer doch nur unvollständigen und ungenügenden Auseinandersetzung solcher politischen Taten und Ziele macht, er wird nur eine einzelne Handlung oder eine geringe Zahl als Hintergrund benutzen dürfen, vor dem er das aufbaut, worin er dem Geschichtsschreiber unendlich überlegen ist, die geheimsten Offenbarungen der Menschennatur in wenigen Persönlichkeiten und in den leidenschaftlichsten Beziehungen zueinander. Versäumt er dies, so wird er auch in dieser Richtung die Geschichte fälschen, ohne Poetisches zu schaffen.

Ein ganz ungünstiges Stoffgebiet sind die inneren Kämpfe, die der Erfinder, Künstler, Denker mit sich und seiner Zeit zu bestehen hat. Auch wenn er eine reformatorische Natur ist, die tausend anderen das Gepräge des eigenen Geistes aufzudrücken weiß, ja selbst wenn seine äußeren Schicksale ungewöhnlichen Anteil in Anspruch nehmen, wird der Dramatiker sich nicht gern entschließen, ihn als Helden einer Handlung aufzuführen. Ist die geistige Arbeit eines solchen Helden dem lebenden Geschlecht nicht ge-

nau bekannt, so wird der Dichter die Berechtigung seines Mannes erst durch kunstvolle Rede, durch wortreiche Ausführung und durch Darstellung eines geistigen Inhalts vorzuführen haben. Das mag ebenso schwierig sein wie es undramatisch ist. Setzt der Dichter aber lebendige Anteilnahme an solcher Persönlichkeit, Bekanntschaft mit den Ergebnissen ihres Lebens bei seinen Zuschauern voraus und benutzt er diese Anteilnahme, um ein Ereignis aus dem Leben solches Helden zu verwerten, so verfällt er einer anderen Gefahr. Auf der Bühne hat das Gute, was man von einem Menschen weiß oder was von ihm berichtet wird, durchaus keinen Wert gegen das, was der Held auf der Bühne selbst tut. Ja, gerade die großen Erwartungen, die der Zuschauer in diesem Fall mitbringt, mögen die unbefangene Aufnahme der Handlung beeinträchtigen. Und wenn es auch, wie es bei volkstümlichen Helden wahrscheinlich ist, dem Dichter gelingt, durch eine bereits vorhandene Wärme für die Person des Helden die szenischen Wirkungen zu fördern, so verdankt er seinen Erfolg der Anteilnahme, die der Zuschauer mitbringt, nicht der Anteilnahme, die sich das Drama selbst verdient. Der Dichter wird also, wenn er gewissenhaft ist, nur solche Momente aus dem Leben des Künstlers, Dichters, Denkers verwerten dürfen, in denen der Held sich handelnd und leidend ebenso bedeutend gegen Andere erweist, wie er in seiner Arbeitsstube war.

Es ist klar, dass das nur zufällig einmal der Fall sein wird, ebenso klar, dass es in solchem Fall wiederum zufällig ist, ob der Held einen berühmten Namen trägt oder nicht. Deshalb ist die Verwertung von Anekdoten aus dem Leben solcher großen Männer, deren Bedeutung sich nicht in der Handlung selbst, sondern in der nicht darstellbaren Tätigkeit ihrer Werkstatt erweist, recht innerlich undramatisch. Das Große in ihnen ist nicht darstellbar, und was dargestellt wird, borgt die Größe des Helden von einem außerhalb des Stücks liegenden Moment seines Lebens. Die Persönlichkeit Shakespeares, Goethes, Schillers ist auf der Bühne noch schlechter dran, als in Roman und Novelle. Um so schlimmer, je genauer ihr Leben bekannt ist.

Allerdings ist die Ansicht darüber, was auf der Bühne darstellbar und wirksam sei, nicht zu allen Zeiten gleich, sowohl die nationale Gewohnheit als die Einrichtung des Theaters bestimmen den Dichter. Wir haben durchaus nicht mehr die Empfänglichkeit der Griechen für epische Berichte, die durch einen Boten auf die Szene getragen werden, wir sind schaufreudiger und wagen auf unserer Bühne auch die Nachbildung von Aktionen, die der Bühne Athens trotz ihrer Maschinen, Flugwerke und ihrer perspektivischen Malerei ganz unmöglich erschienen wären: Volksaufruhr, Kriegsführung und dergleichen. Und in der Regel wird der neuere Dichter geneigt sein, nach dieser Richtung eher zu viel als zu wenig zu tun.

Eher als dem Griechen mag ihm deshalb begegnen, dass durch die reiche Ausführung der Aktionen die innere Bewegung der Hauptfiguren übermäßig beschränkt wird, und dass ein wichtiger Übergang, eine folgenschwere Reihe von Stimmungen verschwiegen bleibt.

Ein bekanntes Beispiel solcher Lücke ist im *Prinz von Homburg*, gerade dem Stück, worin der Dichter eine der schwierigsten szenischen Aufgaben, die Disposition zu einer Schlacht und die Schilderung der Schlacht selbst, vortrefflich gelöst hat. Der Prinz hat seine Haft leicht genommen; als sein Freund Hohenzollern ihm die Nachricht bringt, dass sein Todesurteil zur Unterschrift vorliege, wird seine Stimmung allerdings ernst, und er beschließt die Verwendung der Kurfürstin zu erbitten. Und in der nächsten Szene stürzt der junge Held kraftlos, haltungslos zu den Füßen seiner Gönnerin, weil er auf dem Weg zu ihr, wie er erzählt, beim Fackelschein an seinem Grab arbeiten sah; er fleht um sein Leben, wenn er auch schimpflich abgesetzt werde. Dieser unvermittelte Sprung zur feigen Todesfurcht verletzt an einem General auf das peinlichste. Es ist sicher nicht unwahr, wenn wir auch von einem Feldherrn unter solchen Umständen ungern Haltlosigkeit ertragen. Und das Drama forderte die stärkste Niederdrückung des Helden, gerade die Mutlosigkeit ist der entscheidende Punkt des Stücks, zu dem der Held in seiner Befangenheit stürzen muss, um

sich in dem zweiten Teil der Handlung würdig zu erheben. Es war deshalb eine Hauptaufgabe, die Herabstimmung einer jugendlichen Heldennatur bis zur Todesfurcht vorzuführen, und zwar so, dass die Anteilnahme des Zuschauers nicht durch Verachtung weggeblasen wurde. Das konnte nur durch genaueste Darstellung der inneren Bewegungen bis zur ausbrechenden Todesangst geschehen, an die sich der Fußfall anschließen mochte, eine schwierige Aufgabe auch für starke Dichterkraft, aber sie musste gelöst werden.

Und schon hier sei eine kluge Regel erwähnt, die für den Dichter wie für den Schauspieler Geltung hat. Es ist verkehrt, über Teile der Handlung, die aus irgend einem Grund für das Stück notwendig sind, aber nicht die Eigenschaft dankbarer Momente haben, hinwegzuhasen; im Gegenteil muss an solchen Stellen die höchste technische Kunst angewendet werden, um das an sich Unbequeme dichterisch schön herauszuheben. Gerade vor dergleichen Aufgaben muss den Künstler das stolze Gefühl erfüllen, dass es für ihn keine unüberwindliche Schwierigkeit gibt.

Ein anderer Fall, in welchem das versäumte Heraustreiben einer Hauptwirkung auffällt, ist der dritte Akt von *Antonius und Kleopatra*. Freilich rührt ein Versäumnis bei Shakespeare weder von mangelhafter Einsicht noch von Flüchtigkeit her. Das Auffallende liegt hier darin, dass dem Stück der Höhepunkt fehlt. Antonius hat sich von Kleopatra getrennt, mit Oktavian versöhnt, seine Herrschermacht wieder hergestellt. Der Zuschauer ahnt aber längst, dass er zur Kleopatra zurückfallen wird. Die innere Notwendigkeit dieses Rückfalls ist vom ersten Akt an reichlich motiviert. Dem ungeachtet fordert man mit Recht, diesen verhängnisvollen Rückfall mit seinen leidenschaftlichen Bewegungen zu sehen, er ist der Punkt, auf den alles Vorhergehende gespannt hat, der alles Folgende, die Erniedrigung des Antonius bis zu feiger Flucht und seinen Tod, erklären muss. Und doch wird er nur in kurzen Absätzen dargestellt, die Spitze der Handlung ist in viele kleine Szenen zerspalten. Und eine Einfügung in ausgeführter Szene war um so wünschenswerter, da auch die wichtige Begebenheit der Umkehr, jene Flucht des Antonius aus der See-

schlacht, nicht auf der Bühne vorgeführt, sondern nur durch den kurzen Bericht der Unterfeldherren und das darauf folgende erschütternde Ringen des gebrochenen Helden anschaulich gemacht werden konnte.⁶

Aber der Dichter hat selbstverständlich nicht die Aufgabe, jedes einzelne Moment, das für den Zusammenhang der Handlung notwendig ist, durch die Aktion der Bühne als geschehend darzustellen. Ein solches Ausführen der Nebensachen würde die Grundzüge mehr verdecken als eindringlich machen, weil es Wichtigem die Zeit raubte; es würde auch die Handlung in zu viele Teile zersplittern und dadurch die szenische Wirkung beeinträchtigen. Auch auf unserer Bühne sind noch kleine epische Berichte über Ereignisse in lebendiger Darstellung notwendig. Da sie immer Ruhepunkte der Handlung darstellen, wie aufgeregte auch der Verkünder sprechen möge, so gilt für sie das Gesetz, dass sie als Lösung einer kräftig erregten Spannung einzutreten haben. Der Zuschauer muss durch die lebendige Bewegung der dabei beteiligten Personen vorher angeregt sein. Die Länge der Erzählung ist sorgfältig zu überwachen, eine Zeile zu viel, die kleinste unnötige Ausführung kann Ermüdung verursachen. Die Erzählung ist, wenn sie breitere Einzelheiten enthält, in Absätze zu teilen, mit kurzen Zwischenreden zu versehen, die die Stimmung der Beteiligten andeuten, und ist in kräftiger Steigerung des Inhalts und der Sprachweise zu arbeiten.

Ein berühmtes Beispiel von vortrefflicher Anordnung ist der Bericht des schwedischen Hauptmanns im *Wallenstein*. Ein ausführlicher Bericht darf nicht an solchen Stellen stehen, wo die Handlung mitten in starker Bewegung abrollt.

Eine Abart der Botenszenen ist die Schilderung eines hinter der Szene gedachten Ereignisses, wenn die Personen auf der Bühne als Beobachter dargestellt werden, also ein Vorführen der Aktion aus den Eindrücken, die sie in den Charakteren erzeugt. Diese Art des Berichts gestattet leichter dramatische Bewegung; sie mag einer ruhigen Erzählung nahe stehen, sie mag vielleicht die leidenschaftliche Erregung auf der Bühne hervorrufen oder steigern.

Die Gründe, aus denen der Dichter ein Geschehendes hinter die Szene verlegt, sind verschiedener Art. Zunächst veranlassen dazu unvermeidliche Vorgänge, die ihrer Natur nach überhaupt nicht oder nur durch ein umständliches Maschinenwesen darstellbar sind, so eine Feuersbrunst, so die erwähnte Seeschlacht, Volksgewühl, Kämpfe zu Ross und Wagen, alles mit gewaltigen Kräften der Natur oder großen Menschenmassen mit umfangreichen Bewegungen. Die Wirkung solcher widerspiegelnden Eindrücke lässt sich außerordentlich unterstützen durch kleine szenische Andeutungen: Rufe von außen her, Signale, grellen Lichtschein, Donner und Blitz, Geschützdonner und ähnliche Erfindungen, die die Phantasie anregen und deren Zweckmäßigkeit von dem Zuschauer leicht erkannt wird.

Am besten werden die Andeutungen und klugen Verweise auf ein Entferntes dann gedeihen, wenn sie menschliches Tun schildern; nicht so günstig stehen Darstellungen von seltenen Naturereignissen, Beschreibungen der Landschaft, alle Anschauungen, denen der Zuschauer vor der Bühne sich hinzugeben nicht gewöhnt ist; leicht mag in solchem Fall die beabsichtigte Wirkung deshalb verfehlt werden, weil das Publikum sich gegen Versuche, ungewohnte Täuschungen hervorzubringen, zu sträuben pflegt.

Diese Darstellung der abspiegelnden Eindrücke und das Verlegen eines Teils der Handlung hinter die Bühne hat aber für das Drama besondere Bedeutung in den Augenblicken, wo Furchtbares, Schreckliches, Entsetzliches dargestellt werden soll. Wenn freilich von dem Dichter der Gegenwart verlangt wird, dass er dem Beispiel der Griechen folge, den entscheidenden Augenblick einer furchtbaren Tat so weit wie möglich züchtig hinter die Szene zu verlegen und nur durch die Eindrücke sichtbar werden zu lassen, die solche Augenblicke in den Beteiligten bewirken, so muss gegen diese Beschränkung zugunsten neuerer Kunst Widerspruch erhoben werden. Denn eine imponierende Aktion ist zuweilen auf unserer Bühne von größter Wirkung und für die Handlung unentbehrlich.

Erstens, wenn die dramatisch darstellbaren Einzelheiten der Tat Bedeutung für das Folgende gewinnen.

Zweitens, wenn wir in solcher Tat die plötzlich eintretende Spitze eines vollendeten inneren Vorgangs erkennen.

Drittens, wenn nur durch das Anschauen der Handlung selbst die vollständige Überzeugung von dem Sachverhältnis beigebracht werden kann.

Überfall, Totschlag, Mord, Gefechte, gewalttätiges Zusammenschlagen der Gestalten, an sich durchaus nicht die höchsten Wirkungen des Dramas, haben wir auf der Bühne nicht zu fürchten. Während die griechische Bühne aus der lyrischen Darstellung leidenschaftlicher Empfindungen sich entwickelte, ist die germanische aus der epischen Schilderung der Begebenheiten heraufgekommen. Beide haben einige Überlieferungen ihrer ältesten Zustände bewahrt, die griechische blieb ebenso geneigt, die Augenblicke der Tat in den Hintergrund zu drücken, wie die deutsche fröhlich war, Balgerei und Gewalttat abzubilden.

Wenn aber die Griechen heftigen Körperbewegungen, dem Schlagen, Anfassen, Ringen, Niederwerfen aus dem Weg gingen, so war vielleicht nicht die Vorsicht des Dichters, sondern das Bedürfnis des Schauspielers der letzte Grund. Die griechische Theatertracht war für gewaltsame Beugung des Körpers sehr unbequem, das Hinsinken eines Sterbenden im Kothurn musste sorgfältig und allmählich geschehen, wenn es nicht lächerlich werden sollte. Und die Maske nahm jede Möglichkeit, die in den Augenblicken der höchsten Spannung unentbehrlichen Bewegungen im Antlitz darzustellen. Aischylos scheint auch in dieser Richtung einiges unternommen zu haben, der kluge Sophokles ging gerade so weit, als er durfte. Er wagte noch, die Antigone aus dem Hain von Kolonos durch einen bewaffneten Haufen fortreißen zu lassen, aber er wagte nicht mehr, in der *Elektra* den Ägisthos auf der Bühne zu töten, Orest und Pylades müssen ihn mit gezogenem Schwert hinter die Szene verfolgen. Vielleicht empfand an dieser Stelle Sophokles so gut wie wir, dass dies ein Missstand war, eine Beschränkung, die durch Leder und Watte seiner Schauspieler, dann wohl auch durch ein religiöses Grauen, das der Griechen vor

dem Augenblick des Sterbens fühlte, auferlegt wurde. Denn dies ist eine der dramatischen Stellen, wo der Zuschauer sehen muss, dass sich die Handlung vollendet. Ägisthos könnte, wenn auch von zwei Männern verfolgt, sich doch wehren oder fliehen usw.

Wir sind durch die größere Leichtigkeit und Energie unserer Mimik von solchen Rücksichten befreit, und zahlreich sind in unseren Stücken große und kleine Wirkungen, die auf den höchsten Aktionsmomenten beruhen. Die Szene, in der Coriolan den Aufidius am Hausaltar des Volskers umarmt, erhält ihre volle Bedeutung erst durch die Schlachtszene des ersten Aktes, in der man die Gegner erbittert aufeinander losschlagen sieht. Notwendig ist der Kampf zwischen Percy und Prinz Heinrich. Und wie unentbehrlich ist nach den Voraussetzungen in *Kabale und Liebe* der Tod der beiden Liebenden auf der Bühne; in *Romeo* wie unentbehrlich der Tod des Tybalt, des Paris und der beiden Liebenden vor den Augen der Zuschauer! Könnten wir es glauben, wenn *Emilia Gallotti* hinter der Szene vom Vater erdolcht würde? Und wäre es möglich, die große Szene zu missen, in der Cäsar ermordet wird?

Dagegen gibt es wieder eine ganze Reihe von großen Wirkungen, die hervorgebracht werden, wenn nicht die Tat selbst das Auge beschäftigt, sondern so verhüllt wird, dass die begleitenden Umstände die Einbildungskraft spannen und das Furchtbare durch jene Eindrücke empfinden lassen, die in der Seele der Helden fallen. Überall wo Raum ist, die vorbereitenden Momente einer Tat eindringlich zu machen, und wo die Tat nicht in plötzlicher Erregung des Helden eintritt, schließlich überall, wo es nützlicher ist, Grauen zu erzeugen und zu spannen als aufgeregte Spannung kräftig zu lösen, wird der Dichter wohl tun, die Tat selbst hinter die Szene zu verlegen. Einige der stärksten dramatischen Wirkungen, die es überhaupt gibt, verdanken wir solchen Verhüllungen. Wenn im *Agamemnon* des Aischylos die gefangene Cassandra die einzelnen Umstände des Mordes, der im Haus geschieht, verkündet; wenn Elektra, während die Todeslaute der Klytämnestra auf die Bühne dringen, dem Bruder in die Szene zu-ruft: »Triff noch einmal!«, so ist die furchtbare Gewalt dieser Wirkungen allerdings niemals übertroffen worden. Nicht weniger

großartig ist die Ermordung des Königs Duncan im *Macbeth*, die Schilderung der Gemütszustände des Mörders vor und nach der Tat.

Für die Bühne der Germanen sind die Spannung, die unbestimmten Schauer, das Unheimliche und Aufregende, die durch diese Verhüllung verhängnisvoller Taten bei geschickter Behandlung hervorgebracht werden, vorzugsweise in aufsteigender Handlung zu verwerten. In dem rascheren Lauf und der heftigeren Erregung des zweiten Teils werden sie nicht ebenso leicht anwendbar sein. Beim letzten Ausgang der Helden nur in solchen Fällen, wo der Augenblick des Todes selbst auf der Bühne nicht darstellbar ist, wie Hinrichtung auf dem Schafott und militärische Strafvollstreckung eines Urteils, und wo die Unmöglichkeit einer anderen Lösung durch die unzweifelhaft stärkere Gewalt der tötenden Gegner selbstverständlich ist. Ein interessantes Beispiel dafür ist der letzte Akt des *Wallenstein*. Die finstere Gestalt Butlers, das Werben der Mörder, das Zusammenziehen des Netzes um den Ahnungslosen ist in einer lange und stark anregenden Steigerung dem Zuschauer nahe gebracht, nach solcher Vorbereitung wäre die Vorführung des Mordes selbst keine Verstärkung mehr; man sieht die Mörder in das Schlafzimmer eindringen, das Krachen der letzten Tür, das Waffengerassel und die darauf eintretende plötzliche Stille erhalten die Einbildungskraft in derselben unheimlichen Spannung, die den ganzen Akt färbt. Und das langsame Anregen der Phantasie, die bange Erwartung und das letzte Verhüllen der Tat selbst passen wieder vortrefflich zu dem Träumerischen und Geheimnisvollen des inspirierten Helden, wie ihn Schiller gefasst hat.

Der Dichter hat aber nicht nur darzustellen, auch zu verschweigen; zunächst gewisse unlogische Bestandteile des Stoffs, die die größte Kunst nicht immer zu bewältigen vermag, – es wird bei Besprechung der dramatischen Stoffe davon die Rede sein. – Dann Widerwärtiges, Ekelhaftes, Grässliches, das Schamgefühl Verletzendes, das vielleicht an dem rohen, sonst brauchbaren Stoff hängt. Was in dieser Richtung der Kunst widerwärtig sei,

muss der Schaffende selbst empfinden, es kann nicht gelehrt werden.

Ferner aber hat der Dichter die Pflicht, seine Wirkungen vom Anfang bis zum Ende des Dramas zu steigern. Der Zuschauer ist nicht in jedem Teil des Stücks derselbe, er nimmt im Anfang mit Bereitwilligkeit und in der Regel mit geringen Ansprüchen das Gebotene hin, und sobald der Dichter ihm durch irgend eine ansehnliche Wirkung seiner Kraft und durch Sprache und sichere Art der Charakterführung ein reifes Urteil gezeigt hat, ist er geneigt, sich vertrauend seiner Leitung hinzugeben. Solche Stimmung hält etwa bis zum Höhepunkt des Stücks vor. Aber im weiteren Verlauf wird der Empfangende anspruchsvoller und seine Fähigkeit, Neues aufzunehmen, wird geringer, die genossenen Wirkungen haben stärker erregt, nach mancher Rücksicht gesättigt; mit der steigenden Spannung kommt die Ungeduld, mit der größeren Zahl empfangener Eindrücke leichter die Ermattung. Danach hat der Dichter jeden Teil seiner Handlung auszurichten.

Zwar was den Inhalt selbst betrifft, so darf er bei richtiger Anordnung und erträglichem Stoff nicht um die wachsende Anteilnahme besorgt sein. Wohl aber hat er dafür zu sorgen, dass die Ausführung allmählich größer und eindrucksvoller werde. Während die ersten Teile im Allgemeinen leichte und kürzere Behandlung möglich machen und dem Dichter hier sogar die schwere Zumutung gemacht werden muss, vielleicht einmal eine große Wirkung abzudämpfen, fordern die letzten Akte vom Höhepunkt an ein Aufgebot aller seiner Mittel. Es ist gar nicht gleichgültig, wo eine Szene steht, ob ein Bote im ersten oder im vierten Akt seine Erzählung vorträgt, ob ein Effekt den zweiten oder vierten Akt schließt. Mit weiser Vorsicht ist zum Beispiel die Verschwörungsszene in *Cäsar* so kurz gehalten, um den Höhepunkt des Stücks und die große Zeltszene des vierten Aktes nicht zu beeinträchtigen.

Ein anderes Mittel, die Wirkungen zu steigern, liegt in der Mannigfaltigkeit der Stimmungen, die erzeugt werden, sowie der Charaktere, die die Handlung fortbewegen. Jedes Stück hat, wie gesagt wurde, eine Grundstimmung, die sich einem Akkord oder

einer Farbe vergleichen lässt. Von dieser maßgebenden Farbe aus aber ist ein Reichtum an Schattierungen sowohl als an Gegensätzen notwendig.

In vielen Fällen hat der Dichter allerdings nicht nötig, durch kühles Überlegen sich diese Notwendigkeit deutlich zu machen, denn es ist ein geheimnisvolles Gesetz allen künstlerischen Schaffens, dass ein Gefundenes seinen Gegensatz hervorruft, der Hauptcharakter seinen Gegenspieler, eine Szenenwirkung die abstechende andere. Zumal den Germanen ist es Bedürfnis, in alles, was sie schaffen, eine gewisse Gesamtheit ihres Empfindens liebevoll und sorgfältig hineinzutragen. Dennoch wird während der Arbeit die prüfende Beurteilung der Gebilde, die mit Naturnotwendigkeit einander gefordert haben, wichtige Lücken ergänzen. Denn bei unseren figurenreichen Dramen ist leicht möglich, durch eine Nebenfigur einen Farbton einzufügen, der dem Ganzen sehr wohl tut. Schon bei Sophokles ist die Sicherheit und Zartheit, mit der er die Einseitigkeiten seiner Charaktere durch die geforderten Gegensätze ergänzt, in jeder Tragödie zu bewundern; dem Euripides ist dieses Harmoniegefühl wieder sehr schwach. Alle großen Dichter der Germanen von Shakespeare bis Schiller schaffen nach dieser Richtung, im Ganzen betrachtet, mit schöner Festigkeit, und wir begegnen bei ihnen nur selten einer Figur, die nicht durch ihre Gegenspieler gefordert, sondern durch kalte Überlegung eingefügt ist, wie Parricida im *Tell*. Es ist eine von den Besonderheiten Kleists, dass die Ergänzungsbilder ihm undeutlich kommen; hier und da verletzt in den Grundlinien und Farben seiner Gestalten die Willkür.

Aus dem innerlichen Drang szenischer Gegensätze in der Handlung sind den Germanen die Liebesszenen der Tragödie entstanden, der lichtvolle und warme Teil, der in der Regel die rührenden Momente im Gegensatz zu den erschütternden der Haupthandlung umschließt. Die szenischen Kontraste werden aber nicht nur durch den verschiedenartigen Inhalt, auch durch den Wechsel von ausgeführten und verbindenden, von Szenen zweier und vieler Personen hervorgebracht. Bei den Griechen, deren Szenen sich nach Form und Inhalt in weit engerem Kreis be-

wegen, wird die Abwechslung auch dadurch bewirkt, dass die Szenen je nach ihrem Inhalt einen verschiedenen, regelmäßig wiederkehrenden Bau erhalten, Dialogszenen und Botenszenen werden durch Pathosszenen unterbrochen, für jede dieser Arten bestand eine in der Hauptsache feste Form.

Und nicht nur der scharfe Kontrast, auch die Wiederholung desselben szenischen Motivs vermag eine erhöhte Wirkung hervorzubringen, sowohl durch den Parallelismus als durch die feinen Gegensätze zwischen Ähnlichem. Der Dichter hat in diesem Fall mit besonderem Fleiß darauf zu achten, dass er in das wiederkehrende Motiv besonderen Reiz lege und vor der Wiederholung die Spannung und Freude daran erzeuge. Und er wird dabei ein Gesetz nicht vernachlässigen dürfen, dass auf der Bühne in dem späteren Teil der Handlung auch besonders feine Arbeit nicht ausreicht, eine gesteigerte Wirkung durch Wiederholung bereits gebrauchter Effekte hervorzubringen, falls dieselben eine breitere Ausführung erhalten. Zumal dann ist Gefahr, wenn es besonderer Kunst der Darsteller bedarf, das wiederholte Motiv von einem vorausgegangenen kräftig abzuheben.

Shakespeare liebt die Wiederholung desselben Motivs zur Verstärkung der Wirkungen. Ein gutes Beispiel ist die Schlaftrunkenheit des Lucius im *Julius Cäsar*, die in der Verschwörungsszene den Gegensatz in den Stimmungen des Herrn und Dieners und den milden Sinn des Brutus zeigt, und in der großen Zeltszene fast wörtlich wiederholt wird. Der zweite Anschlag desselben Akkords hat hier die Erscheinung einzuleiten, sein weicher Mollklang erinnert den Zuschauer sehr schön an jene Unglücksnacht und die Schuld des Brutus. Ähnlich wirkt in *Romeo und Julia* sowohl durch Gleichklang als durch abstechende Behandlung die Wiederholung des Zweikampfes mit tödlichem Ausgang. Ferner im *Othello* die wiederkehrenden prächtigen Variationen desselben Themas in den kleinen Szenen zwischen Jago und Rodrigo.

Aber nicht immer ist es dem großen Dichter mit diesen Wirkungen geglückt. Schon die Wiederholung des Hexenmotivs in der zweiten Hälfte des *Macbeth* ist keine Verstärkung der Wir-

kung. Das Gespenstige widerstand wohl der breiteren Ausführung an der zweiten Stelle. Ein sehr berühmtes Beispiel solcher Wiederholung ist die zweimalige Brautwerbung Richards III., die Szene an der Bahre und die Unterredung mit Elisabeth Rivers.⁷ Dass die Wiederholung hier als bedeutsamer Zug für Richard steht, und dass eine starke Wirkung bezweckt ist, wird schon aus der großen Kunst und breiten Ausführung beider Szenen deutlich. Auch ist die zweite Szene mit größter Liebe behandelt, der Dichter hat darin eine für ihn neue und feine Technik angewandt, er hat sie nach antikem Vorbild, Reden und Gegenreden gleich lang Vers gegen Vers gesetzt, gehalten. Und unsere Kritik pflegt wohl eine besondere Schönheit des Dramas aus dieser Szene zu erklären. In der Tat ist sie auf der Bühne ein Missstand. Die ungeheure Handlung drängt bereits mit einer Gewalt zum Ende, die dem Zuschauer die volle Empfänglichkeit für das ausgedehnte und kunstvolle Wortgefecht dieser Unterredung nimmt.

Ein ähnlicher Missstand ist im *Kaufmann von Venedig* für unsere Zuschauer die dreimalige Wiederholung der Wahlszene am Kästchen; die dramatische Bewegung der beiden ersten Szenen ist gering und die Zierlichkeit in den Reden der Wählenden nicht reizvoll genug. Shakespeare durfte sich dergleichen rhetorische Feinheiten gern erlauben, weil sein dauerhafteres Publikum an gebildeter höfischer Rede besonderen Gefallen fand.

Was ist tragisch?

Es ist bekannt, wie emsig seit Lessing der deutsche Dichter bemüht war, jene geheimnisvolle Eigenschaft des Dramas zu ergründen, die man das Tragische nannte. Es sollte der Niederschlag sein, den die sittliche Weltanschauung des Dichters in dem Stück darstellt, und der Dichter sollte auch durch sittliche Wirkungen ein Bildner seiner Zeit werden; es sollte eine ethische Kraft sein, womit der Dichter Handlung und Charaktere zu füllen hat, und man war in diesem Fall nur verschiedener Meinung über das Wesen des dramatischen Ethos. Die Ausdrücke tragische Schuld, in-

nere Reinigung, poetische Gerechtigkeit sind bequeme Schlagwörter der Kritik geworden, bei denen man so Verschiedenes denkt. Darin aber war man einig, dass die tragische Wirkung des Dramas von der Art und Weise abhängt, wie der Dichter seine Charaktere durch die Handlung führt, ihnen das Schicksal zuteilt, den Kampf ihres einseitigen Begehrens gegen die widerstrebenden Kräfte leitet und endigt.

Da der Dichter seine Handlung frei zur Einheit fügt und diese Einheit dadurch hervorbringt, dass er die Einzelheiten der dargestellten Begebenheiten in vernünftigen inneren Zusammenhang setzt, so ist allerdings klar, dass sich auch die Vorstellungen des Dichters von menschlicher Freiheit und Abhängigkeit, sein Verständnis des großen Weltzusammenhangs, seine Ansicht über Vorsehung und Schicksal in einer poetischen Erfindung ausdrücken müssen, die Tun und Leiden eines bedeutenden Menschen in großen Verhältnissen aus dem Inneren desselben herleitet. Es ist ferner deutlich, dass dem Dichter obliegt, diesen Kampf zu einem Schluss zu führen, der die Humanität und Vernunft der Zuschauer nicht verletzt, sondern befriedigt. Und dass es für die gute Wirkung seines Dramas durchaus nicht gleichgültig ist, ob er sich bei Herleitung der Schuld aus dem Inneren des Helden und bei Herleitung der Vergeltung aus dem Zwang der Handlung als ein Mann von gutem Urteil und richtiger Empfindung bewährt. Aber ebenso deutlich ist, dass Empfindung und Urteil der Dichter in den verschiedenen Jahrhunderten ungleich und in den einzelnen Dichtern nicht in gleicher Weise abgestuft sein werden. Offenbar wird derjenige nach der Ansicht seiner Zeitgenossen am besten das Schicksal seiner Helden leiten, der in seinem eigenen Leben hohe Bildung, umfassende Menschenkenntnis und einen reifen Charakter entwickelt hat. Denn was aus dem Drama herausleuchtet, ist nur der Abglanz seiner eigenen Auffassung der größten Weltverhältnisse. Es lässt sich nicht lehren, es lässt sich nicht in das einzelne Drama hineinfügen, wie eine Rolle oder Szene.

Deshalb wird hier als Antwort auf die Frage, wie ein Dichter seine Handlung zusammenfügen müsse, damit sie in diesem Sinn tragisch werde, der ernst gemeinte Rat gegeben, dass er darum

wenig zu sorgen habe. Er soll sich selbst zu einem tüchtigen Mann machen, dann mit fröhlichem Herzen an einen Stoff gehen, der kräftige Charaktere in großem Kampf darbietet, und soll die wohltonenden Worte Schuld und Reinigung, Läuterung und Erhebung anderen überlassen. Es ist zuweilen unklarer Most, in ehrwürdige Schläuche gefüllt. Was in Wahrheit dramatisch ist, das wirkt in ernster, stark bewegter Handlung tragisch, wenn der ein Mann war, der es schrieb; wo nicht, zuverlässig nicht.

Der eigene Charakter des Dichters bestimmt im Drama hohen Stils weit mehr die höchsten Wirkungen, als bei irgend einer anderen Kunstgattung. Aber der Irrtum früherer Kunstanschauungen war, dass sie nur aus Moral oder Ethos des Dramas die eigentümliche Gesamtwirkung desselben zu erklären suchten, an der Wortklang, Gebärde, Tracht und noch vieles andere Anteil haben.

Vom Dichter wird das Wort tragisch in zwei verschiedenen Bedeutungen gebraucht; es bezeichnet zuerst die eigentümliche Gesamtwirkung, die ein gelungenes Drama großen Stils auf die Zuschauer ausübt, und zweitens eine bestimmte Art von dramatischen Wirkungen, die an gewissen Stellen des Dramas entweder nützlich oder unentbehrlich sind. Die erstere ist die physiologische Bedeutung des Ausdrucks, die zweite eine technische Bezeichnung.

Schon den Griechen war ein Eigentümliches in der Gesamtwirkung des Dramas sehr wohl bekannt. Aristoteles hat die besonderen Einflüsse der dramatischen Wirkungen auf das Leben der Zuschauer scharf beobachtet und so gut als eine charakteristische Eigenschaft des Dramas begriffen, dass er sie in seine berühmte Begriffsbestimmung der Tragödie aufnahm. Diese Erklärung: »Die Tragödie ist die künstlerische Umbildung einer würdigen und einheitlich abgeschlossenen Begebenheit, die Größe hat« usw., schließt mit den Worten: »und sie bewirkt durch Erregung von Mitleid und Furcht die Katharsis solcher Gemütsbewegungen.« Ausführlich erklärt er an anderer Stelle (*Rhetorik* II, 8), was Mitleid sei und wodurch dasselbe erregt werde. Mitleiderregend ist ihm das ganze Gebiet menschlicher Leiden, Zustände und

Handlungen, deren Beobachtung das hervorbringt, was wir Rührung und Erschütterung nennen. Das Wort Katharsis aber, das als ein Ausdruck der alten Heilkunde die Ableitung von Krankheitsstoffen, als Ausdruck des Götterdienstes die durch Sühnung hervorgebrachte Befreiung des Menschen von Befleckendem bezeichnete, ist ein offenbar von ihm geschaffener Kunstausdruck für die eigenartige Wirkung der Tragödie auf die Zuschauer. Diese besonderen Wirkungen, die der scharfsinnige Beobachter an seinen Zeitgenossen wahrnahm, sind nicht mehr ganz dieselben, die die Aufführung eines großen dramatischen Kunstwerks auf unsere Zuschauer ausübt, aber sie sind ihnen nahe verwandt, und es lohnt, den Unterschied zu beachten.

Wer je an sich selbst die Wirkungen einer Tragödie beobachtet hat, der muss mit Erstaunen bemerken, wie die Rührung und Erschütterung, die durch die Bewegung der Charaktere verursacht werden, verbunden mit der mächtigen Spannung, die der Zusammenhang der Handlung hervorbringt, das Gefühlsleben ergreifen. Weit leichter als im wirklichen Leben rollt die Träne, zuckt der Mund; dieser Schmerz ist aber zugleich mit kräftigem Wohlbehagen verbunden; während der Zuschauer Gedanken, Leiden und Schicksale der Helden mit einer Lebendigkeit nachempfindet, als ob sie seine eigenen wären, hat er mitten in der heftigsten Erregung die Empfindung einer unumschränkten Freiheit, die ihn zugleich hoch über die Ereignisse heraushebt, durch die seine Fähigkeit, Eindrücke aufzunehmen, vollständig in Anspruch genommen scheint. Er wird nach dem Fallen des Vorhangs trotz der starken Anstrengung, in die er durch Stunden versetzt war, eine Steigerung seiner Lebenskraft wahrnehmen, das Auge leuchtet, der Schritt ist elastisch, jede Bewegung fest und frei. Auf die Erschütterung ist ein Gefühl von freudiger Sicherheit gefolgt, in den Empfindungen der nächsten Stunde ist ein edler Aufschwung, in seiner Wortfügung nachdrückliche Kraft, die gesamte eigene Produktion ist ihm gesteigert. Der Glanz großer Anschauungen und starker Gefühle, der in seine Seele gezogen, liegt wie eine Verklärung auf seinem Wesen. Diese merkwürdige Ergriffenheit von Leid und Seele, das Herausheben aus den Stimmungen

des Tages, das freie Wohlgefühl nach großen Aufregungen ist genau das, was bei dem modernen Drama der Katharsis des Aristoteles entspricht. Es ist kein Zweifel, dass solche Folge szenischer Aufführungen bei den fein veranlagten Hellenen nach einer zehnstündigen Anspannung durch die stärksten Wirkungen gesteigerter und auffallender zu Tage kam.

Die erhebende Einwirkung des Schönen auf die Seele ist keiner Kunst ganz fremd, aber das Besondere, das durch die Verbindung von Schmerz, Schauer und Behagen mit einer starken Anspannung der Phantasie und Urteilskraft und durch die hohe Befriedigung unserer Forderungen an einen vernünftigen Weltzusammenhang hervorgebracht wird, ist der dramatischen Dichtkunst allein eigen. Auch die durchdringende Stärke dieses dramatischen Effekts ist bei der Mehrzahl der Menschen größer als die Stärke der Wirkungen, die durch andere Künste ausgeübt werden. Nur die Musik vermag noch heftiger das Gefühlsleben zu beeinflussen, aber die Erschütterungen, die der Ton hervorruft, fallen vorzugsweise in das Gebiet der unmittelbaren Empfindung, die sich nicht zum Gedanken verklärt, sie sind mehr verzückt und weniger vergeistigt.

Allerdings sind die Wirkungen des Dramas bei uns nicht mehr ganz dieselben wie zur Zeit des Aristoteles. Und er selbst erklärt uns das. Er, der so gut wusste, dass die Handlung die Hauptsache im Drama sei und dass Euripides seine Handlungen übel zusammenfüge, nennt diesen doch den am meisten tragischen Dichter, das heißt den, der die einem Drama eigentümlichen Wirkungen am stärksten hervorzubringen wusste. Uns aber macht kaum ein Stück des Euripides starke Gesamtwirkung, wie sehr die Seelenstürme der Helden in einzelnen seiner besseren Dramen erschüttern. Woher kommt diese Verschiedenheit der Auffassung?

Euripides war Meister in Darstellung der leidenschaftlichen Bewegung, mit zu geringer Rücksicht auf die scharfe Ausprägung der Personen und auf den vernünftigen Zusammenhang der Handlung. Den Griechen aber war ihr Drama aus einer Verbin-

dung der Musik und Lyrik heraufgekommen, es bewahrte über Aristoteles hinaus einiges aus seiner ersten Jugend. Der musikalische Bestandteil dauerte nicht nur in den Chören, auch dem Helden steigerte sich auf Höhepunkten die rhythmisch bewegte Sprache leicht zum Gesang und die Höhepunkte waren häufig durch breit ausgeführte Pathoszenen bezeichnet. Der Gesamteindruck der alten Tragödie stand also zwischen dem unserer Oper und unseres Dramas, vielleicht der Oper noch näher, er behielt etwas von dem gewaltig Aufwühlenden der Musik.

Dagegen war in der antiken Tragödie eine andere Wirkung nur unvollständig entwickelt, die unserem Trauerspiel aber unentbehrlich ist. Die dramatischen Ideen und Handlungen der Griechen entbehrten eine vernünftige Weltordnung, das heißt eine Fügung der Begebenheiten, die aus der Anlage und der Einseitigkeit der dargestellten Charaktere vollständig erklärt wird. Wir sind freier geworden, wir erkennen auf der Bühne kein anderes Schicksal an als ein solches, das aus dem Wesen der Helden selbst hervorgeht. Der moderne Dichter hat dem Zuschauer die stolze Freude zu bereiten, dass die Welt, in die er ihn einführt, durchaus den idealen Forderungen entspricht, die Gemüt und Urteil der Zuschauer gegenüber den Ereignissen der Wirklichkeit erheben. Menschliche Vernunft erscheint in dem neueren Drama als einig und eins mit dem Göttlichen, alles Unbegreifliche der Weltordnung nach den Bedürfnissen unseres Geistes und Gemüts umgebildet. Und diese Eigentümlichkeit der Handlung verstärkt allerdings dem Zuschauer der besten neueren Dramen die schöne Klarheit und fröhliche Gehobenheit, sie hilft, ihn selbst auf Stunden größer, freier, edler zu machen. Dies ist der Punkt, wo der Charakter des modernen Dichters, seine Freiheit, größeren Einfluss auf die Gesamtwirkung ausübt als im Altertum.

Diese Einheit des Göttlichen und Vernünftigen suchte auch der attische Dichter, aber ihm wurde schwer, sie zu finden. Allerdings leuchtet dieses freie Tragische auch in einzelnen Dramen des Altertums auf. Und das ist erklärlich. Denn die Lebensgesetze des poetischen Schaffens bestimmen den Schaffenden, lange bevor die Kunstbetrachtung Formeln dafür gefunden hat, und in seinen

besten Stunden mag der Dichter eine innere Freiheit und Größe erhalten, die ihn weit über die Beschränktheiten seiner Zeit hinaushebt.

Sophokles leitet einige Male in fast germanischer Weise Charakter und Schicksal seiner Helden. Im Ganzen aber kamen die Griechen nicht über eine Gebundenheit hinaus, die uns auch bei der stärksten Kunstwirkung als ein Mangel erscheint. Schon das epische Gebiet ihrer Stoffe war für eine freie Leitung der Helden-geschicke durchaus ungünstig. Von außen greift ein unverständliches Schicksal in die Handlung ein, Weissagungen und Orakelsprüche wirken auf den Entschluss, zufälliges Unglück schlägt auf die Helden, Untaten der Eltern bestimmen auch das Schicksal der späteren Nachkommen, die Personifikationen der Gottheit treten als Freunde und Feinde in die Handlung ein, zwischen dem, was ihren Zorn aufregt, und den Strafen, die sie verhängen, ist nach menschlichem Urtheil nicht immer ein Zusammenhang, noch weniger ein vernünftiges Verhältniß. Die Einseitigkeit und Willkür, mit der sie herrschen, ist furchtbar und beängstigend, auch wo sie sich einmal mild versöhnen, bleiben sie ein Fremdes.

Solcher kalten Übermacht gegenüber ist demüthige Bescheidenheit des Menschen die höchste Weisheit. Wer fest auf sich selbst zu stehen meint, der verfällt am ersten einer unheimlichen Gewalt, die den Schuldigen wie den Unschuldigen vernichtet. Bei dieser Auffassung, die im Grunde traurig, finster, zermalmend war, blieb dem griechischen Dichter nur das Mittel, auch in die Charaktere seiner unfreien Helden etwas zu legen, was einigermaßen das Furchtbare, das sie zu leiden hatten, erklärte. Und die große Kunst des Sophokles zeigt sich unter anderem auch in dieser Färbung seiner Personen. Aber nicht immer reicht die weise Fügung seiner Charaktere hin, um den Verlauf ihres Schicksals zu begründen: Sie bleibt nicht selten ein unzureichendes Motiv. Die Größe, die die antiken Dichter hervorbrachten, lag zunächst in der Stärke der Leidenschaften, dann in dem Ungeheuren der Kämpfe, durch die ihre Helden niedergeworfen wurden, schließlich in der Strenge, Härte und Schonungslosigkeit, mit der sie die Charaktere handeln und leiden machten.

Die Griechen aber fühlten sehr gut, dass es nicht ratsam sei, den Zuschauer nach solchen Wirkungen von den Gebilden der schönen Kunst zu entlassen. Sie schlossen deshalb die Aufführung des Tages mit einer Parodie, in der sie die ernstesten Helden der Tragödie mit übermütigem Scherz behandelten und deren Kämpfe launig nachbildeten. Die Satyrspiele waren ein äußerliches Mittel, um die Erfrischung hervorzubringen, die für uns in den Wirkungen der Tragödie selbst liegt.

Aus diesen Gründen gilt von jener Begriffsbestimmung des Aristoteles der letzte Satz nicht ohne Einschränkungen für unser Drama. Ihm wie uns ist Hauptwirkung des Dramas die Entladung von den trüben und beengenden Stimmungen des Tages, die uns durch den Jammer und das Fürchterliche in der Welt kommen. Aber wenn er diese Befreiung – an anderer Stelle – dadurch zu erklären weiß, dass der Mensch das Bedürfnis habe, sich gerührt und erschüttert zu sehen, und dass die gewaltige Befriedigung und Sättigung dieses Bedürfnisses ihm innere Freiheit gebe, so ist diese Erklärung zwar auch für uns nicht unverständlich, aber sie nimmt als den letzten inneren Grund dieses Bedürfnisses pathologische Zustände an, wo wir fröhliche Rührigkeit der Zuschauer erkennen.

Denn der letzte Grund jeder großen Wirkung des Dramas liegt nicht in dem Bedürfnis des Zuschauers, leidend Eindrücke aufzunehmen, sondern in seinem unablässigen Drang zu schaffen und zu bilden. Der dramatische Dichter zwingt den Zuschauer zum Nachschaffen. Die ganze Welt von Charakteren, von Leid und Schicksal muss der Zuschauer in sich selbst lebendig machen; während er mit höchster Spannung aufnimmt, ist er zugleich in stärkster und schnellster schöpferischer Tätigkeit. Eine ähnliche Wärme und beglückende Heiterkeit, wie sie der Dichter im Schaffen empfand, erfüllt auch den nachschaffenden Zuschauer, daher der Schmerz mit Wohlgefühl, daher die Erhebung, die den Schluss des Werkes überdauert.

Und diese Aufregung der schaffenden Kräfte wird bei dem Drama der Neuzeit allerdings noch von einem milderem Licht

durchstrahlt. Denn eng damit verbunden ist uns die erhebende Empfindung von der ewigen Vernunft in den schwersten Schicksalen und Leiden des Menschen. Der Zuschauer fühlt und erkennt, dass die Gottheit, die sein Leben leitet, auch wo sie das einzelne menschliche Dasein zerbricht, in liebevollem Bündnis mit dem Menschengeschlecht handelt, und er selbst fühlt sich schöpferisch gehoben, als einig mit der großen, weltlenkenden Gewalt.

So ist die Gesamtwirkung des Dramas, das Tragische, bei uns jener griechischen verwandt, nicht mehr ganz dieselbe. Der Grieche lauschte in der grünen Jugendzeit des Menschengeschlechts nach den Tönen des Proszeniums, erfüllt von dem heiligen Rausch des Dionysos, der Germane schaut in die Welt des Scheins, nicht weniger bewegt, aber als ein Herr der Erde; das Menschengeschlecht hat seitdem eine lange Geschichte durchlebt, wir alle sind durch historische Wissenschaft erzogen.

Aber nicht nur die Gesamtwirkung des Dramas bezeichnet man durch das Wort tragisch. Der Dichter der Gegenwart und zuweilen auch das Volk gebrauchen das Wort in engerer Bedeutung. Wir verstehen darunter auch eine besondere Art der dramatischen Wirkungen.

Wenn an einem Punkt der Handlung plötzlich, unerwartet, im Gegensatz zu dem Vorhergehenden etwas Tauriges, Finsteres, Schreckliches eintritt, das wir doch sofort als aus der ursächlichen Verbindung der Ereignisse hervorgegangen und aus den Voraussetzungen des Stücks als vollständig begreiflich empfinden, so ist dieses Neue ein tragisches Moment.

Das tragische Moment muss also folgende drei Eigenschaften haben:

1. Es muss wichtig und folgeschwer für den Helden sein,
2. es muss unerwartet aufspringen,
3. es muss durch eine dem Zuschauer sichtbare Kette von Nebenvorstellungen in vernünftigem Zusammenhang mit früheren Teilen der Handlung stehen.

Nachdem die Verschworenen den Cäsar getötet und sich, wie sie meinen, den Antonius verbündet haben, wiegelt Antonius durch

seine Rede dieselben Römer, für deren Freiheit Brutus den Mord begangen hat, gegen die Mörder auf.

Als Romeo sich mit Julia vermählt hat, ist er in die Notwendigkeit versetzt, ihren Vetter Tybalt im Zweikampf zu töten, und wird verbannt.

Als Maria Stuart der Elisabeth so weit genähert ist, dass eine versöhnende Zusammenkunft der beiden Königinnen möglich wird, entbrennt zwischen beiden ein Zank, der tödlich für Maria wird.

Hier sind die Rede des Antonius, der Tod des Tybalt, der Zank der Königinnen die tragischen Momente. Ihre Wirkung beruht darauf, dass der Zuschauer das Bedeutungsvolle als überraschend und doch in festem Zusammenhang mit dem Vorhergehenden begreift. Die Rede des Antonius empfindet der Zuschauer lebhaft als eine Folge des Unrechts, das die Verschworenen gegen Cäsar geübt haben; durch die Stellung des Antonius zu Cäsar und sein Verhalten in der vorausgegangenen Dialogszene mit den Verschworenen wird sie zugleich als notwendige Folge der Schonung und des kopflosen und vorschnellen Vertrauens, das die Mörder ihm schenken, begriffen. Dass Romeo den Tybalt töten muss, wird augenblicklich als unvermeidliche Folge des tödlichen Familienzwistes und des Zweikampfs mit Mercutio verstanden; den Streit der beiden Königinnen fasst der Zuschauer sogleich als natürliche Folge des Stolzes, Hasses und der alten Eifersucht.

In derselben technischen Bedeutung wird das Wort tragisch zuweilen auch auf Ereignisse des wirklichen Lebens angewandt. Die Tatsache zum Beispiel, dass Luther, der starke Kämpfer für die Freiheit der Gewissen, in der letzten Hälfte seines Lebens selbst ein unduldsamer Beherrscher der Gewissen wurde, enthält, so hingestellt, nichts Tragisches.

In Luther mag sich übergroße Herrschsucht entwickelt haben, er mag altersschwach geworden sein usw. Von dem Augenblick aber, wo uns durch eine Reihe von Nebenvorstellungen klar wird, dass diese Unduldsamkeit die notwendige Folge desselben ehrlichen rücksichtslosen Ringens nach Wahrheit war, das die Reformation durchgesetzt hat, dass dieselbe fromme Festigkeit, mit der

Luther seine Auffassung der Bibel der römischen Kirche gegenüberhielt, ihn dazu brachte, diese Auffassung gegen abweichendes Urteil zu vertreten, dass ihm, wenn er in seiner Stellung außerhalb der Kirche nicht verzweifeln wollte, nur übrig blieb, stierköpfig den Buchstaben seiner Schrift festzuhalten, – von dem Augenblick also, wo wir den innerlichen Zusammenhang seiner Unduldsamkeit mit allem Guten und Großen seiner Natur begreifen, macht diese Verdüsterung seines späteren Lebens den Eindruck des Tragischen.

Ebenso bei Cromwell. Dass der Volksführer als Tyrann herrschte, wirkt an sich nicht tragisch. Dass er es aber wider seinen Willen tat und tun musste, weil die Parteistellung, durch die er heraufgekommen war, und sein Anteil an der Hinrichtung des Königs die Herzen der Gemäßigten gegen ihn empört hatte, dass der starke Held aus dem Zwang, den ihm sein früheres Leben auflegte, sich nicht loszuringen vermochte, das macht die Schatten, die durch die ungesetzliche Herrschaft in sein Leben fielen, für uns tragisch.

Dass Konradin, das Hohenstaufenkind, einen Haufen zusammenrafft und in Italien von seinem Gegner erschlagen wird, das ist an sich nicht dramatisch und in keiner Bedeutung des Wortes tragisch. Ein schwacher Jüngling mit geringen Hilfsmitteln, – es war in Ordnung, dass er unterlag. Wenn uns aber in der Seele berührt, dass der Jüngling nur dem alten Zug seines Geschlechts nach Italien folgt, dass demselben Zug fast alle großen Fürsten seines Hauses unterlegen sind und dass dieser Zug eines Kaisergeschlechts nichts Zufälliges ist, sondern auf der uralten geschichtlichen Verbindung Deutschlands mit Italien ruht, so erscheint uns der Tod Konradins allerdings tragisch, nicht für ihn selbst, sondern als letzter Ausgang des größten Herrengeschlechts jener Zeit.

Mit besonderem Nachdruck muss noch einmal hervorgehoben werden, dass das tragische Moment in seinem vernünftigen ursächlichen Zusammenhang mit den Grundbedingungen der Handlung verstanden werden muss. Für unser Drama haben sol-

che Ereignisse, die unbegreiflich eintreten, Zwischenfälle, deren Beziehung zur Handlung sich geheimnisvoll verhüllt, Einflüsse, deren Bedeutung auf abergläubischen Vorstellungen beruht, Motive, die aus dem Traumleben genommen sind, Prophezeiungen, Ahnungen nur untergeordnete Bedeutung. Wenn ein Familienbild, das vom Nagel fällt, Tod und Verderben vorbedeutsam anzeigen soll; wenn ein Dolch, der zu einer Untat verwendet wurde, mit einem geheimnisvoll fortwirkenden Fluch behaftet erscheint, bis er auch dem Mörder den Tod bringt, so sind dergleichen Versuche, die tragische Wirkung auf einen inneren Zusammenhang zu begründen, der uns unverständlich ist oder unvernünftig erscheint, für die Gegenwart schwächlich oder gar unleidlich. Was uns als Zufall, selbst als überraschender, entgegentritt, passt nicht für große Wirkungen der Bühne. Es ist erst einige Jahrzehnte her, dass in Deutschland neben vielem anderen auch die Verwertung solcher Motive versucht wurde.

Die Hellenen waren, nebenbei bemerkt, in Benutzung dieser vernunftwidrigen Momente zu tragischer Wirkung etwas weniger wählerisch. Sie mochten sich auch einmal damit begnügen, wenn der innere Zusammenhang eines plötzlich eintretenden tragischen Moments mit Vorhergehendem nur in ahnungsvollem Schauer empfunden wurde. Wenn Aristoteles als ein in dieser Richtung wirksames Beispiel anführt, dass die einem Mann errichtete Bildsäule im Umfallen den erschlug, der an dem Tod des Mannes schuld war, so würden wir zwar im Leben des Tages solchen Zufall als bedeutsam empfinden, für die Kunst würden wir ihn nicht mit Erfolg verwerten. Sophokles weiß auch bei solchen Momenten einen natürlichen und verständlichen Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung hervorzuheben, soweit seine Mythen das irgend gestatteten. Sehr merkwürdig ist zum Beispiel die Art und Weise, wie er die giftige Wirkung des Nessuskleides, das Deianeira dem Herakles sendet, mit realistischer Ausführlichkeit erklärt.

Das tragische Moment ist aber im Drama eine einzelne von vielen Wirkungen. Sie kann einmal eintreten, wie gewöhnlich geschieht, sie kann in demselben Stück öfter angewandt werden. So hat *Romeo und Julia* drei tragische Momente: den Tod des Tybalt

nach der Vermählung, die Verlobung der Julia mit Paris nach der Brautnacht, den Tod des Paris vor der Katastrophe. Die Stellung, die dieses Moment im Stück einnimmt, ist nicht immer dieselbe, ein Punkt aber ist vorzugsweise dafür geeignet, so dass die Fälle, in denen es einen anderen Platz fordert, als Ausnahme betrachtet werden können. Und es ist zweckmäßig, im Zusammenhang mit dem Vorhergehenden darüber zu reden, obgleich die Teile des Dramas erst im folgenden Kapitel besprochen werden.

Der Punkt, von welchem ab die Tat des Helden auf denselben zurückwirkt, ist einer der wichtigsten im Drama. Dieser Beginn der Reaktion, mit dem Höhepunkt zuweilen in einer Szene verbunden, ist, solange es eine dramatische Kunst gibt, besonders ausgezeichnet worden. Die Befangenheit des Helden und die verhängnisvolle Lage, in die er sich gebracht hat, soll dadurch eindringlich dargestellt werden; zugleich aber hat dieses Moment die Aufgabe, für den zweiten Teil des Stücks neue Spannung hervorzubringen, um so mehr, je glänzender der äußere Erfolg des Helden bis dahin gewesen ist und je großartiger die Szene des Höhepunktes denselben dargestellt hat. Was jetzt in das Stück tritt, muss alle die Eigenschaften haben, die oben auseinander gesetzt wurden, es muss ein scharfer Gegensatz, es muss nicht zufällig, es muss folgenreicher sein. Deshalb wird es Wichtigkeit und eine gewisse Größe haben müssen.

Diese Szene des tragischen Moments folgt entweder der Szene des Höhepunktes unmittelbar, wie die Verzweiflung der Julia auf den Abschied Romeos, oder durch eine Zwischenszene verbunden, wie die Rede des Antonius auf die Ermordung des Cäsar; oder sie ist mit der Szene des Höhepunktes zu einer szenischen Einheit zusammengekoppelt, wie in *Maria Stuart*, oder sie ist gar durch einen Aktschluss davon getrennt, wie in *Kabale und Liebe*, wo das Briefschreiben Luises den Höhepunkt bezeichnet, die Überzeugung Ferdinands von der Untreue der Geliebten das tragische Moment.

Solche Szenen stehen fast immer noch im dritten Akt unserer Stücke, weniger wirksam im Beginn des vierten.

Sie sind allerdings im Trauerspiel nicht unbedingt notwendig, es ist sehr wohl möglich, die wachsende Rückwirkung durch mehrere Schläge in allmählicher Verstärkung zu leiten. Dies wird zu-
meist da der Fall sein, wo die Katastrophe durch Gemütsvorgänge des Helden bewirkt wird, wie im *Othello*.

Es ist für uns Moderne von Wert zu erkennen, wie wichtig den Griechen dieses Eintreten des tragischen Moments in die Handlung war. Es war unter anderem Namen genau dieselbe Wirkung, und sie wurde durch die attischen Kunstrichter noch bedeutsamer hervorgehoben, als uns nötig ist. Auch ihren Tragödien war dieses Moment nicht unentbehrlich, aber es galt für eine der schönsten und wirkungsvollsten Erfindungen. Ja sie unterschieden diese Wirkung danach, ob sie in der Handlung selbst oder in der Stellung der Hauptcharaktere zueinander eine Wendung hervorbrachte, und hatten für jeden dieser Fälle besondere Benennungen, offenbar Ausdrücke der alten Dichterwerkstatt, die uns ein Zufall in der *Poetik* des Aristoteles erhalten hat.⁸

Peripetie heißt den Griechen das tragische Moment, das das Wollen des Helden und damit die Handlung durch das plötzliche Einbrechen eines zwar unvorhergesehenen und überraschenden, aber in der Anlage der Handlung bereits gegründeten Ereignisses in einer Richtung fortreibt, die von der des Anfangs sehr verschieden ist. Solche Peripetieszenen sind im *Philoktet* die Wandlung in den Ansichten des Neoptolemos, im *König Ödipus* die Berichte des Boten und des Hirten an Jokaste und den König, in den *Trachinierinnen* der Bericht des Hyllos an Deianeira über die Wirkung des Nessuskleides. Vorzugsweise durch dieses Moment wurde eine kräftige Bewegung des zweiten Teils hervorgebracht, und die Athener unterschieden sorgfältig Tragödien mit und ohne Peripetie.

Die mit Peripetie galten im Ganzen betrachtet für die besseren. Nur darin unterscheidet sich dieses Moment der antiken Handlung von dem entsprechenden neueren, dass es nicht notwendig eine unheilvolle Wendung bezeichnete, weil die Tragödie des Altertums nicht immer traurigen Ausgang hatte, sondern auch den plötzlichen Umschwung zum Besseren.

Kaum geringere Bedeutung beanspruchen die Szenen, in denen die Stellung der handelnden Personen zueinander dadurch geändert wurde, dass sich eine alte wichtige Beziehung zwischen ihnen unerwartet offenbarte. Diese Szenen der Anagnorisis, Erkennungsszenen, waren es vorzugsweise, in denen die gemütlichen Beziehungen der Helden zueinander in großartiger Ausführung sichtbar wurden. Und da die griechische Bühne unsere Liebesszenen nicht kannte, so nahmen sie eine ähnliche Stellung ein, obgleich nicht immer Zuneigung, auch Hass in ihnen aufbrannte.

Gelegenheit zu solchen Szenen aber boten die Stoffe der Hellenen reichlich. Die Helden der griechischen Sage sind fast ohne Ausnahme ein umherschweifendes Geschlecht. Ausziehen und wiederkehren, Freund und Feinde unerwartet finden, gehörte zu den häufigsten Zügen der Sage. Fast jeder Sagenkreis enthält Kinder, die ihre Eltern nicht kannten, Gatten, die nach längerer Trennung einander unter bedenklichen Umständen wiedersahen, Gastfreunde und Feinde, die Namen und Absicht klug zu verhüllen suchten. Deshalb wurden bei vielen Stoffen Szenen der Begegnung, des Wiederfindens, der Erinnerung an bedeutungsvolle Ereignisse der Vergangenheit von entscheidender Wichtigkeit.

Und nicht nur das Wiedererkennen von Menschen, auch das Erkennen einer Gegend, einer beziehungsvollen Sache konnte Motiv für eine starke Bewegung werden. Solche Szenen gaben dem antiken Dichter eine willkommene Gelegenheit zur Darstellung von Gegensätzen der Empfindung und zu den beliebten pathetischen Ausführungen, in denen das heftig erregte Gefühl in langen Wellen ausströmte. Die Frau, die einen Feind töten will und vor oder nach der Tat den eigenen Sohn erkennt; der Sohn, der in der Todfeindin seine Mutter wiederfindet, wie Ion; die Priesterin, die den fremden Mann opfern soll und in ihm den Bruder errät, wie Iphigenie; die Schwester, die den toten Bruder betrauert und im Überbringer des Aschenkrugs den lebenden zurückerhält, wie Elektra; die Amme des Odysseus, die in einem Bettler den heimkehrenden Herrn an der Narbe des Fußes herausfindet, sind einige von den zahlreichen Beispielen.

Häufig wurden solche Erkennungsszenen zu Peripetiemomenten, wie die oben erwähnten Berichte des Boten und des Hirten für das Königspaar von Theben. Bei Aristoteles mag man nachlesen, wie wichtig den Griechen die Umstände waren, durch die die Erkennung veranlasst wurde, sie werden von dem großen Philosophen genau nach ihrem inneren Wert abgewogen und geschätzt. Und es macht fröhlich zu sehen, dass auch schon dem Griechen nicht zufällige äußere Merkmale für kunstgemäße Motive galten, sondern innere Bezüge zwischen den Erkennenden, die sich ungezwungen und charakteristisch für beide in der Gesprächsszene offenbarten. Gerade hier wird uns ein Einblick, wie fein und ausgebildet die Theaterkritik der Griechen war, und wie peinlich gewissenhaft sie vor einem neuen Drama auf das achteten, was ihrer Kunstanschauung für schöne Wirkung galt.

2. Kapitel: Der Bau des Dramas

Spiel und Gegenspiel

Das Drama stellt in einer Handlung durch Charaktere, vermittels Wort, Stimme, Gebärde diejenigen Seelenvorgänge dar, die der Mensch vom Aufleuchten eines Eindrucks bis zu leidenschaftlichem Begehren und zur Tat durchmacht, sowie die inneren Bewegungen, die durch eigene und fremde Tat angeregt werden.

Der Bau des Dramas soll diese beiden Gegensätze des Dramatischen zu einer Einheit verbunden zeigen, Ausströmen und Einströmen der Willenskraft, das Werden der Tat und ihre Reflexe auf die Seele, Satz und Gegensatz, Kampf und Gegenkampf, Steigen und Sinken, Binden und Lösen.

In jeder Stelle des Dramas kommen beide Richtungen des dramatischen Lebens, von denen die eine die andere unablässig fordert, in Spiel und Gegenspiel zur Geltung; aber auch im Ganzen wird die Handlung des Dramas und die Gruppierung seiner Charaktere dadurch zweiteilig. Der Inhalt des Dramas ist immer ein Kampf mit starken Seelenbewegungen, den der Held gegen widerstrebende Gewalten führt. Und wie der Held ein starkes Leben in gewisser Einseitigkeit und Befangenheit enthalten muss, so muss auch die gegenspielende Gewalt durch menschliche Vertreter sichtbar gemacht werden.

Es ist zunächst gleichgültig, ob auf der Seite der Kämpfenden die höhere Berechtigung liegt, ob Spieler oder Gegenspieler mehr von Sitte, Gesetz, Überlieferung ihrer Zeit und dem Ethos des Dichters enthalten, in beiden Parteien mag Gutes und Schlechtes, Kraft und Schwäche verschieden gemischt sein. Beide aber müssen einen allgemein verständlichen menschlichen Inhalt haben. Und immer muss der Hauptheld sich vor den Gegenspielern kräf-

tig abheben, der Anteil, den er für sich gewinnt, muss der größere sein, um so größer, je vollständiger das letzte Ergebnis des Kampfes ihn als Unterliegenden zeigt.

Diese zwei Hauptteile des Dramas sind durch einen Punkt der Handlung, der in der Mitte liegt, fest verbunden. Diese Mitte, der Höhepunkt des Dramas, ist die wichtigste Stelle des Aufbaus, bis zu ihm steigt, von ihm ab fällt die Handlung. Es ist nun entscheidend für die Beschaffenheit des Dramas, ob die von den beiden Brechungen des dramatischen Lichtes in den ersten und die in den zweiten Teil als die vorherrschende gesetzt wird, ob das Ausströmen oder Einstömen, das Spiel oder das Gegenspiel den ersten Teil erhält. Beides ist erlaubt, beide Fügungen des Baus vermögen ihre Berechtigung an Dramen von höchstem Wert nachzuweisen. Und diese beiden Arten, ein Drama zu bilden, sind charakteristisch geworden für die einzelnen Dichter und die Zeit, in der sie lebten.

Entweder nämlich wird die Hauptperson, der Held des Stücks, so eingeführt, dass sich Wesen und Eigentümlichkeit desselben noch unbefangen aussprechen, und zwar bis zu den Momenten, wo als Folge äußerer Anregung oder innerer Gedankenverbindung in ihm der Beginn eines gewaltigen Gefühls oder Wollens wahrnehmbar wird. Die innere Bewegung, die leidenschaftliche Spannung, das Begehren des Helden steigert sich, neue Umstände, fördernd oder hemmend, verstärken seine Befangenheit und den Kampf, siegreich schreitet der Hauptcharakter vor bis zu einer Lebensäußerung, in der die volle Kraft eines Gefühls und Wollens sich zu einer »Tat« zusammendrängt, durch die die hohe Spannung des Helden für den Augenblick gelöst wird.

Von da beginnt eine Umkehr der Handlung; der Held erschien bis dahin in einseitigem, aber erfolgreichem Begehren, von innen nach außen wirkend, die Lebensverhältnisse, in denen er auftrat, mit sich verändernd. Von dem Höhepunkt wirkt das, was er getan hat, auf ihn selbst zurück und gewinnt Macht über ihn; die Außenwelt, die im Aufsteigen des leidenschaftlichen Kampfes durch den Helden besiegt wurde, erhebt sich im Kampf über ihn.

Immer stärker und siegreicher wird diese Gegenwirkung, bis sie zuletzt in der Schlusskatastrophe mit unwiderstehlicher Gewalt den Helden unterliegen macht.

Auf solche Katastrophe folgt schnell das Ende des Stücks, der Zustand, wo die Wiederherstellung der Ruhe nach dem Kampf sichtbar wird.

Bei dieser Anordnung sieht man zuerst das Werden der Aktion, dann die Wirkungen der Reaktion; der erste Teil wird bestimmt durch die aus der Tiefe des Helden herausbrechenden Forderungen, der zweite durch die Gegenforderungen, die die heftig aufgeregte Umgebung erhebt. Dies ist der Bau der *Antigone*, des *Aias*, aller großen Tragödien Shakespeares mit Ausnahme des *Othello* und *Lear*, dann der *Jungfrau* und, weniger sicher, der Doppeltragödie *Wallenstein*.

Die andere Anordnung des Dramas dagegen stellt den Helden beim Beginn in verhältnismäßiger Ruhe unter Lebensbedingungen dar, die fremden Gewalten einen Einfluss auf sein Inneres nahe legen. Diese Gewalten, die Gegenspieler, arbeiten mit gesteigerter Tätigkeit so lange in die Seele des Helden, bis sie denselben auf dem Höhepunkt in eine verhängnisvolle Befangenheit versetzt haben, von der ab der Held in leidenschaftlichem Drang, begehrend, handelnd abwärts bis zur Katastrophe stürzt.

Dieser Bau benutzt die Gegenspieler, um die starke Bewegung der Hauptspieler zu motivieren; das Verhältnis der Hauptfiguren zu der Idee des Dramas ist ein durchaus anderes, sie treiben in der aufsteigenden Handlung nicht, sondern werden getrieben.

Beispiele für diese Art des Baus sind *König Ödipus*, *Othello*, *Lear*, *Emilia Galotti*, *Clavigo*, *Kabale und Liebe*.

Es könnte scheinen, dass diese zweite Methode der Dramenbildung die wirksamere sein müsse. Allmählich, in besonders genauer Ausführung sieht man die Konflikte, durch die das Leben der Helden gestört wird, das Innere derselben bestimmen. Gerade da, wo der Zuschauer kräftige Steigerung der Wirkungen fordert, tritt die vorbereitete Herrschaft der Hauptcharaktere ein, Spannung und Anteilnahme, die in der zweiten Hälfte des Dramas

schwerer zu erhalten sind, bleiben auf die Hauptpersonen festgebannt, der stürmische und unaufhaltsame Fortschritt nach abwärts ist gewaltigen und erschütternden Wirkungen besonders günstig. Und in der Tat sind Stoffe, in denen das allmähliche Entstehen einer verhängnisvollen Leidenschaft enthalten ist, die den Helden zuletzt dem Untergang zuführt, für solche Behandlung besonders geeignet.

Aber das beste dramatische Recht hat diese Art und Weise des Baus dennoch nicht, und es ist kein Zufall, dass die größten Stücke von solcher Beschaffenheit bei tragischem Ausgang dem Zuschauer in die Bewegung und Erschütterung leicht eine quälende Empfindung mischen, die Freude und Erfrischung verringert. Denn sie zeigen den Helden nicht vorzugsweise als tatlustige, angreifende Natur, sondern als einen Empfangenden, Leidenden, der übermächtig bestimmt wird durch das Gegenspiel, das von außen in ihn schlägt. Die höchste Gewalt einer Menschenkraft, das, was am unwiderstehlichsten die Herzen der Zuschauer fortreißt, ist zu allen Zeiten der kühne Sinn, der rücksichtslos sein eigenes Innere den Gewalten, die ihn umgeben, gegenüberstellt. Das Wesen des Dramas ist Kampf und Spannung; je früher diese durch den Haupthelden selbst hervorgerufen und geleitet werden, desto besser.

Es ist wahr, jene erste Bauweise des Dramas birgt eine Gefahr, die auch durch das Genie nicht in jedem Fall siegreich überwunden wird. Bei ihr ist in der Regel der erste Teil des Dramas, der den Helden in gesteigerter Spannung bis zum Höhepunkt hinauftreibt, in seinem Erfolg gesichert; aber der zweite Teil, der doch die größeren Wirkungen fordert, hängt zumeist von dem Gegenspiel ab, und dieses Gegenspiel muss hier in heftigerer Bewegung und in verhältnismäßig größerer Berechtigung motiviert werden. Das mag die Aufmerksamkeit zerstreuen, anstatt sie zu steigern. Dazu kommt, dass der Held vom Höhepunkt seines Handelns schwächer erscheinen muss als die gegenwirkenden Gestalten. Auch dadurch mag das Interesse an ihm verringert werden.

Doch trotz dieser Schwierigkeit darf der Dichter nicht in Zweifel sein, welcher Anordnung er den Vorzug zu geben hat. Seine

Arbeit wird schwerer, es gehört bei solcher Anlage große Kunst dazu, die letzten Akte gut zu machen. Aber Begabung und gutes Glück sollen das überwinden. Und die schönsten Kränze, die die dramatische Kunst zu geben vermag, sinken auf das gelungene Werk.

Allerdings ist der Dichter hierbei von seinem Stoff abhängig, der zuweilen keine Wahl lässt. Deshalb ist eine der ersten Fragen, die der Dichter an einen lockenden Stoff zu stellen hat, ob derselbe im Spiel oder Gegenspiel aufsteigt.

Es ist lehrreich, in dieser Beziehung die großen Dichter zu vergleichen. Von den wenigen Dramen des Sophokles, die uns erhalten sind, gehört die Mehrzahl (vier) denen an, wo der Hauptspieler die Führung hat, wie ungünstig auch das Gebiet epischer Stoffe für die freie Selbstbestimmung der Helden war.

Die höchste Kraft und Kunst aber bewährt hier Shakespeare. Er vorzugsweise ist der Dichter der schnell entschlossenen Charaktere, Lebensfeuer und Mark, gedrungene Energie und hochgespannte männliche Kraft seiner Helden treiben gleich nach der Eröffnungsszene die Stücke in schneller Steigerung aufwärts.

In schneidendem Gegensatz zu ihm steht die Neigung der großen deutschen Dichter des vorigen Jahrhunderts. Sie lieben breites Motivieren, sorgfältiges Begründen des Ungewöhnlichen. In mehreren ihrer Dramen sieht es aus, als würden ihre Helden ruhig in gemäßigter Stimmung, in unsicheren Verhältnissen beharren, wenn man sie nur ließe. Und wie den meisten Heldencharakteren der Deutschen fröhliche Kraft, hartes Selbstvertrauen und schneller Entschluss zur Tat fehlen, so stehen sie auch in der Handlung unsicher, grübelnd, zweifelnd, mehr durch äußere Verhältnisse als durch rücksichtsloses Fordern fortbewegt. Das ist bedeutungsvoll für die Bildung des vorigen Jahrhunderts, für Kultur und Seelenleben eines Volkes, dem das fröhliche Gedeihen, ein öffentliches Leben, Selbstregierung so sehr fehlten.

Sogar Schiller, der doch heftige Leidenschaften aufzustacheln weiß, liebt es, den Gegenspielern im ersten Teil, den Haupthelden erst im zweiten vom Höhepunkt abwärts die Führung zu geben. So werden in *Kabale und Liebe* Ferdinand und Luise durch die In-

triganten fortgestoßen, erst von der Szene zwischen Ferdinand und dem Präsidenten, nach dem tragischen Moment, übernimmt Ferdinand die Führung bis zum Ende. Noch schlechter steht der Held Don Carlos zu der Handlung seines Stücks, er wird sowohl in der steigenden als in der fallenden Hälfte bevormundet. In *Maria Stuart* hat die Heldin allerdings die verhängnisvolle Leitung ihres Schicksals bis zum Höhepunkt, der Gartenszene, insofern sie die Stimmungen ihrer Gegenspieler beherrscht: Der vorwärts treibende Teil sind aber, wie durch den Stoff geboten war, die Intriganten und Elisabeth.

Bekannter und doch von geringerer Bedeutung für den Bau des Dramas ist die Unterscheidung der Dramen, die von der letzten Wendung im Geschick des Helden und von dem Inhalt der Katastrophe hergenommen wird. Die neue Bühne der Deutschen unterscheidet zwei Arten des ernststen Dramas, Trauerspiel und Schauspiel. Die strenge Unterscheidung in diesem Sinn ist auch bei uns nicht alt, sie ist auf den Repertoires erst seit Iffland durchgeführt. Und wenn man jetzt auf der Bühne zuweilen Lustspiel, Schauspiel und Trauerspiel als drei verschiedene Arten der rezitierenden Darstellung einander gegenüberstellt, so ist doch das Schauspiel seinem Wesen nach keine dritte gleichstehende Art des dramatischen Schaffens, sondern eine Unterabteilung des ernststen Dramas.

Die attische Bühne hatte nicht den Namen, aber die Sache. Schon zur Zeit des Aischylos und Sophokles war ein finsterer Ausgang keineswegs der Tragödie unentbehrlich, von sieben erhaltenen Tragödien des letzteren haben zwei, *Aias* und *Philoktet*, ja in den Augen der Athener auch *Ödipus auf Kolonos*, einen milden Schluss, der das Schicksal des Helden zum Besseren wendet.

Selbst bei Euripides, dem die *Poetik* nachrühmt, dass er düsteren Ausgang liebe, sind unter siebzehn erhaltenen Tragödien außer der *Alkestis* noch vier: *Helena*, *Iphigenie in Tauris*, *Andromache*, *Ion*, deren Ende dem unserer Schauspiele entspricht; bei mehreren anderen ist der traurige Ausgang zufällig und unmotiviert. Und es scheint, dass die Athener bereits denselben Geschmack

hatten, den wir an unseren Zuschauern kennen, sie sahen am liebsten solche Tragödien, die in unserem Sinn Schauspiele waren, in denen der Held arg durch das Schicksal gezaust wurde, aber zuletzt Haut und Haar gerettet davontrug.

Auf der modernen Bühne ist unleugbar die Berechtigung des Schauspiels noch größer geworden. Edler und freier fassen wir die Menschennatur, wir vermögen reizvoller, wirksamer und genauer innere Kämpfe des Gewissens, entgegenstehende Überzeugungen zu schildern. In einer Zeit, in der man sogar über Abschaffung der Todesstrafe verhandelt hat, sind die Toten am Ende eines Stücks, so scheint es, leichter zu entbehren; wir trauen in der Wirklichkeit einer starken Menschenkraft zu, dass sie die Pflicht des Lebens sehr hoch halte, auch schwere Missetat nicht durch den Tod, sondern durch ein reineres Leben büße.

Aber diese veränderte Auffassung des irdischen Daseins kommt dem Drama nicht nach jeder Richtung zugute. Es ist wahr, der tödliche Ausgang ist zumal bei modernen Stoffen weniger Bedürfnis als bei dramatischer Behandlung epischer Sagen oder älterer geschichtlicher Begebenheiten. Aber nicht, dass der Held zuletzt am Leben bleibt, macht ein Stück zum Schauspiel, sondern dass er aus den Kämpfen als Sieger oder durch einen Ausgleich mit seinem Gegensatz versöhnt hervorgeht. Ist er am Ende der Unterliegende, muss er gebrochen werden, so behält das Stück nicht nur den Charakter, sondern auch den Namen eines Trauerspiels. Der *Prinz von Homburg* ist Schauspiel, Tasso eine Tragödie.

Das Drama der Neuzeit hat in den Kreis seiner Stoffe ein weites Gebiet aufgenommen, das der älteren Tragödie der Griechen, ja in der Hauptsache noch der Kunst Shakespeares fremd war: das bürgerliche Leben der Gegenwart, die Konflikte unserer Gesellschaft. Kein Zweifel, dass die Kämpfe und Leiden moderner Menschen eine tragische Behandlung möglich machen, und dass diese ihnen noch viel zu wenig zuteil geworden ist; aber das Genrehafte, Zahme und Rücksichtsvolle, das dieser Gattung von Stoffen in der Regel anhängt, gibt auch der künstlerischen Auffassung völlige Berechtigung, die gerade hier gern solche Kämpfe vor-

führt, denen wir im wirklichen Leben eine milde Ausgleichung zutrauen und wünschen. Bei der breiten und volkstümlichen Ausdehnung, die diese Behandlung gewonnen hat, gilt es zweierlei hervorzuheben.

Erstens, dass die Gesetze für Bau des Schauspiels und Leben der Charaktere in der Hauptsache dieselben sind wie für das Trauerspiel, und dass es für den Schaffenden nützlich ist, diese Gesetze aus dem Drama hohen Stils zu erkennen, wo jeder Verstoß dagegen dem Erfolg des Stücks verhängnisvoll werden mag.

Zweitens aber, dass das Schauspiel, bei welchem eine weichere Ausgleichung der Konflikte im zweiten Teil notwendig ist, doppelt Ursache hat, in der ersten Hälfte herzhaftes und frisches Begehren seines Helden durch feine Charakterschilderung zu motivieren.

Es kommt sonst in Gefahr, zu einem Situationsstück oder Intrigenstück zu werden, im ersten Fall einer behaglichen Schilderung von Zuständen und charakteristischen Eigentümlichkeiten die kräftige Bewegung einer einheitlichen Handlung zu opfern, im anderen Fall über den schnellen Schachzügen einer unruhigen Handlung die Ausbildung der Charaktere zu vernachlässigen. Das erstere ist Neigung der Deutschen, das andere der Romanen; beide Arten der Aufbereitung eines Stoffs sind einer würdigen Behandlung ernster Kämpfe ungünstig, sie gehören ihrem Wesen nach der Komödie, nicht dem ernsten Drama an.

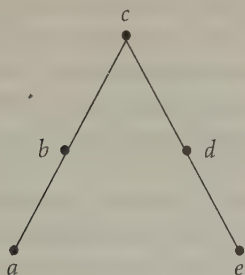
Fünf Teile und drei Stellen des Dramas

Durch die beiden Hälften der Handlung, die in einem Punkt zusammenschließen, erhält das Drama, – wenn man die Anordnung durch Linien verbildlicht, – einen pyramidalen Bau.

Es steigt von der Einleitung mit dem Zutritt des erregenden Moments bis zu dem Höhepunkt, und fällt von da bis zur Katastrophe.

Zwischen diesen drei Teilen liegen die Teile der Steigerung und des Falles.

Jeder dieser fünf Teile kann aus einer Szene oder aus einer gegliederten Folge von Szenen bestehen, nur der Höhepunkt ist gewöhnlich in einer Hauptszene zusammengefasst.



Die Teile des Dramas:

- a) Einleitung
- b) Steigerung
- c) Höhepunkt
- d) Fall oder Umkehr
- e) Katastrophe

Diese Teile des Dramas haben jedes Besonderes in Zweck und Baueinrichtung. Zwischen ihnen stehen drei wichtige szenische Wirkungen, durch die die fünf Teile sowohl geschieden als verbunden werden. Von diesen drei dramatischen Momenten steht

- das erste, das den Beginn der bewegten Handlung bezeichnet, zwischen Einleitung und Steigerung;
- das zweite, Beginn der Gegenwirkung, zwischen Höhepunkt und Umkehr;
- das dritte, das vor Eintritt der Katastrophe noch einmal zu steigern hat, zwischen Umkehr und Katastrophe.

Sie heißen hier:

- das erregende Moment,
- das tragische Moment,
- das Moment der letzten Spannung.

Die erste Wirkung ist jedem Drama nötig, die zweite und dritte sind gute, aber nicht unentbehrliche Hilfsmittel. Es werden deshalb im Folgenden acht Bestandteile des Dramas in ihrer Reihenfolge aufgeführt.

A. Die Einleitung

Der Brauch des Altertums war, die Vorbedingungen der Handlung in einem Prolog mitzuteilen. Der Prolog des Sophokles, ja schon des Aischylos ist ein durchaus notwendiger und wesentlicher Teil der Handlung, dramatisch belebt und gegliedert, der genau unserer Eröffnungsszene entspricht und in der alten Regiebedeutung des Wortes den Teil der Handlung umfasst, der vor dem Einzugs-
gesang des Chors lag.

Bei Euripides ist er in nachlässiger Rückkehr zu der älteren Gewohnheit ein epischer Botenbericht, den eine Maske den Zuschauern abstattet. Die Maske tritt nicht einmal immer in dem Stück selbst auf, wie Aphrodite im *Hippolytos*, der Geist des getöteten Polydoros in der *Hekabe*.

Bei Shakespeare ist der Prolog ganz von der Handlung abgelöst, er ist nur Anrede des Dichters, enthält Artigkeit, Entschuldigung, die Bitte aufzumerken. Die deutsche Bühne hat, seit ihr nicht mehr nötig ist, Ruhe und Aufmerksamkeit zu erbitten, diesen Prolog zweckmäßig aufgegeben, sie lässt ihn als Festgruß, der einmal eine einzelne Vorstellung auszeichnet, oder als zufällige Laune des Dichters zu. Bei Shakespeare sowohl als bei uns ist die Einleitung wieder in die rechte Stelle getreten, sie ist mit dramatischer Bewegung erfüllt und ein organischer Teil im Bau des Dramas geworden. Doch hat in einzelnen Fällen die neuere Bühne einer anderen Versuchung nicht widerstanden, die Einleitung zu einem Situationsbild auszuweiten und als besonderes Vorspiel dem Drama vorauszusenden. Berühmte Beispiele sind die *Jungfrau von Orléans* und das *Käthchen von Heilbronn*, *Wallensteins Lager*, und die schönsten aller Prologe, die zu *Faust*.

Dass solche Ablösung der Eröffnungsszene bedenklich ist, wird leicht zugegeben werden. Der Dichter, der sie als ein getrenntes Stück behandelt, ist gezwungen, ihr eine Ausdehnung und Gliederung zu geben, die ihrer inneren Bedeutung nicht entspricht. Was als ein Besonderes durch starken Einschnitt abgesetzt erscheint, verfällt den Gesetzen jeder größeren dramatischen Einheit, es muss wieder eine Einleitung, Steigerung, eine mäßige Höhe, einen

Abschluss erhalten. Solche Voraussetzungen eines Dramas aber, die Zustände vor dem Eintritt der bewegenden Kraft, sind für eine stark gegliederte Bewegung nicht günstig, und der Dichter wird deshalb seine Personen in ausgeschmückten und verhältnismäßig breit ausgeführten Situationen vorzuführen haben. Er wird diese Situationen in einiger Fülle und Reichlichkeit geben müssen, weil jeder abgeschlossene Bau auch eine selbstständige Teilnahme erwecken und befriedigen soll, was nur bei gewisser Zeitdauer möglich ist. Dadurch aber entstehen zwei Missstände, einmal dass der Haupthandlung die auf unserer Bühne ohnedies nicht reichlich zugemessene Zeit beschränkt wird, und ferner, dass das Vorspiel durch die breite Behandlung und den ruhigen Inhalt wahrscheinlich eine Farbe erhält, die von der des Dramas abweicht und den Zuschauer zerstreut und befriedigt, anstatt ihn vorzubereiten.

Es ist fast immer Bequemlichkeit des Dichters und mangelhafte Anordnung des Stoffs, die bei einem Bühnenstück den Aufbau des Vorspiels veranlasst. Kein Stoff darf weitere Voraussetzungen behalten, als solche, die sich in wenigen kurzen Strichen wiedergeben lassen.

Da die Darstellung von Ort, Zeit, Volkstum und Lebensverhältnissen des Helden der Einleitung des Dramas zukommt, so wird diese zunächst das Umgebende kurz charakterisieren. Außerdem hat der Dichter hier Gelegenheit, sowohl die eigentümliche Stimmung des Stücks wie in kurzer Ouvertüre anzudeuten, als auch das Tempo desselben, die größere Leidenschaftlichkeit oder Ruhe, mit der die Handlung forteilt.

Der gemäßigte Gang, das milde Licht im *Tasso* wird durch den heiteren Glanz des fürstlichen Gartens, die ruhige Unterhaltung der geschmückten Frauen, die Kränze, das Schmücken der Dichterbilder eingeführt.

In *Maria Stuart* gibt das Erbrechen der Schränke, der Streit Paulets mit der Kennedy ein gutes Bild der Lage.

Im *Nathan* ist die erregte Unterhaltung des heimkehrenden Nathan mit Daja eine vortreffliche Einführung in den würdigen Gang der Handlung und in die Gegensätze der innerlich bewegten Charaktere.

In den *Piccolomini* gibt die Begrüßung der Generäle und Questenbergs eine besonders schöne Vorbereitung in die allmählich steigende Bewegung.

Der größte Meister in guten Anfängen ist aber Shakespeare. In *Romeo*: Tag, offene Straße, Händel und Schwerterklirren der feindlichen Parteien; in *Hamlet*: Nacht, der spannende Kommandoruf, Aufziehen der Wache, das Erscheinen des Geistes, unruhige, düstere, zweifelvolle Erregtheit; in *Macbeth*: Sturm, Donner, die unheimlichen Hexen auf wüster Heide. Und wieder in *Richard III.*: keine auffallende Umgebung, ein einzelner Mann auf der Bühne, der alle beherrschende Bösewicht, der das ganze dramatische Leben des Stücks regiert, sich selbst den Prolog sprechend. So in jedem seiner kunstvolleren Dramen.

Als Regel gelte, dass es nützlich ist, den ersten Akkord nach Eröffnung der Bühne so stark und nachdrücklich anzuschlagen, wie der Charakter des Stücks erlaubt.

Es versteht sich, dass man den *Clavigo* nicht mit Trommelwirbel und den *Tell* nicht mit Kindergezänk in häuslichem Stilleben eröffnet; eine dem Stück angemessene kurze Bewegung führe zwanglos zu der ruhigeren Exposition über. Zuweilen ist dieser erste anspannende Akkord bei Shakespeare, dem seine Bühne größere Freiheit gestattete, von der folgenden Exposition durch einen szenischen Einschnitt geschieden; so folgt ihm im *Hamlet* eine Hofszene, im *Macbeth* das Auftreten Duncans und der Schlachtbericht. Ebenso im *Julius Cäsar*, wo Unterredung und Streit der Tribunen und Plebejer den ersten stärkeren Anschlag bilden, welchem sich die Exposition, Unterredung des Cassius und Brutus und festlicher Einzug des Cäsar anschließen. Auch in *Maria Stuart* folgt dem Streit mit Paulet die Expositionsszene: Maria und Kennedy; so im *Tell* dem reizvollen, nur zu melodramatischen Eröffnungsbild die Unterredung der Landleute.

Nun ist allerdings dieser Akkord des Anfangs nicht notwendig ein lautes Zusammentönen verschiedener Personen, sehr gut mögen auch kurze Seelenbewegungen der Hauptpersonen das erste Kräuseln kleiner Wellen andeuten, das die Stürme des Dramas

einzuweisen hat. So geht in *Emilia Galotti* die Exposition von der unruhigen Bewegung des Prinzen am Arbeitstisch durch die in größerem Wellenschlag gehaltene Unterredung mit Conti bis in die Szene mit Marinelli, die das aufregende Moment: Nachricht von der bevorstehenden Vermählung Emilias, enthält.

Ähnlich, aber weniger bequem im *Clavigo* von der Unterredung am Schreibtisch des Clavigo durch die Wohnung der Marie bis zum Beginn der Handlung selbst: dem Besuch des Beaumarchais bei Clavigo. Ja, die Handlung kann sich allmählich so erheben, dass die gehaltene Ruhe des Anfangs eine wirksame Unterlage bildet, wie in Goethes *Iphigenie*.

Wenn Shakespeare und die Deutschen der früheren Zeit – *Sara Sampson*, *Clavigo* – in der Einleitung den Szenenwechsel nicht vermieden haben, so ist das für unsere Bühne nicht nachzuahmen. Die Exposition soll jedes Zerstreute von sich fern halten; ihre Aufgabe vorzubereiten, erfüllt sie am besten, wenn sie so fortläuft, dass dem kurzen einleitenden Akkord eine ausgeführte Szene folgt, die durch schnellen Übergang mit der folgenden Szene des erregenden Moments verbunden ist. *Julius Cäsar*, *Maria Stuart*, *Wallenstein* sind nach dieser Richtung treffliche Vorbilder.

Die Schwierigkeit, auch den Vertretern des Gegenspiels eine Stelle in der Einleitung zu geben, ist nicht unüberwindlich. In der szenischen Anordnung wenigstens muss der Dichter seine volle Herrschaft über den Stoff empfinden, und es ist gewöhnlich nur eine Befangenheit seiner Einbildungskraft, wenn ihm dergleichen unmöglich scheint. Sollte aber die Einfügung der Gegenpartei in die Exposition nicht möglich werden, so ist immer noch Zeit, dieselbe in den ersten Szenen der bewegten Handlung vorzuführen.

Ohne sich deshalb die möglichen Fälle in eine Schablone zu zwängen, darf der Dichter festhalten, dass ein regelmäßiger Bau der Einleitung folgender ist:

- scharf bezeichnender Akkord,
- ausgeführte Szene,
- kurzer Übergang in das erste Moment der Bewegung.

Das erregende Moment

Der Eintritt der bewegten Handlung findet an der Stelle des Dramas statt, wo in der Seele des Helden ein Gefühl oder Wollen aufsteigt, das die Veranlassung zu der folgenden Handlung wird, oder wo das Gegenspiel den Entschluss fasst, durch seine Hebel den Helden in Bewegung zu setzen. Offenbar wird dieses Treibende bedeutsamer in solchen Stücken hervortreten, bei denen der Hauptspieler die erste Hälfte willensstark beherrscht, aber es bleibt bei jeder Anordnung ein wichtiges Moment der Handlung.

Im *Julius Cäsar* ist dieses Treibende der Gedanke, den Cäsar zu töten, der durch das Gespräch mit Cassius allmählich in die Seele des Brutus gelegt wird.

Im *Othello* tritt es nach den stürmischen Nachtszenen, der Exposition, durch die zweite Unterredung zwischen Jago und Rodrigo hervor mit der Verabredung, Desdemona und den Mohren zu entzweien.

In *Richard III.* dagegen steigt es im ersten Anfang des Stücks zugleich mit der Exposition aus der Seele des Helden als fertiger Plan herauf. Beide Male ist seine Stellung bezeichnend für den Charakter der Stücke, im *Othello*, wo das Gegenspiel führt, am Schluss einer längeren Einleitung, im *Richard*, wo der Bösewicht allein herrscht, im ersten Auftritt.

Im *Romeo* kommt dieses veranlassende Motiv an die Seele des Helden in der Unterredung mit Benvolio, als Entschluss, das Maskenfest zu besuchen, und unmittelbar vor dieser kleinen Szene läuft als Parallelszene die erste Unterredung zwischen Paris und Capulet, durch die das Schicksal Julias bestimmt wird; beide szenischen Momente, so bedeutsam nebeneinander gestellt, bilden zusammen das Treibende dieses Dramas, das zwei Helden hat, die beiden Liebenden.

In *Emilia Galotti* sinkt es als Nachricht von der bevorstehenden Vermählung der Heldin in die Seele des Prinzen.

Im *Clavigo* ist es die Ankunft des Beaumarchais bei seiner Schwester.

In *Maria Stuart* ist es das Bekenntnis, das Mortimer der Maria ablegt.

Schwerlich wird jemand die Ansicht hegen, dass der *Faust* besser ein regelrechtes Bühnendrama geworden wäre; aber es ist gerade lehrreich, an diesem größten Gedicht der Deutschen zu begreifen, wie die Gesetze des Schaffens noch bei der freiesten Erfindung in dramatischer Form Gehorsam forderten. Auch dieses Stück hat ein erregendes Moment, den Eintritt des Mephisto in die Stube des Faust. Was vorhergeht, ist Exposition, die dramatisch bewegte Handlung umfasst das Verhältnis zwischen Faust und Gretchen; sie hat ihre steigende und fallende Hälfte, von dem Erscheinen des Mephisto steigt sie bis zum Höhepunkt, der Szene, die die Hingabe Gretchens an Faust andeutet, von da fällt sie bis zur Katastrophe. Das Ungewöhnliche des Baus liegt, abgesehen von den späteren Episoden, nur darin, dass die Szenen der Einleitung und des erregenden Moments das halbe Stück füllen, und etwa, dass der Höhepunkt nicht stark herausgearbeitet ist. Im Übrigen aber hat das Stück, dessen Szenen wie an einem Faden zusammenge-reiht scheinen, eine kleine, vollständig geordnete Handlung von einfacher und sogar regelmäßiger Beschaffenheit. Man muss nur die Begegnung mit Gretchen als an das Ende eines ersten Akts gestellt denken.

Shakespeare behandelt dieses Eintreten der Bewegung mit besonderer Sorgfalt. Ist ihm das erregende Moment einmal zu klein und leicht, wie in *Romeo und Julia*, so weiß er es zu verstärken; deshalb muss Romeo, nachdem das Eindringen bei den Capulet beschlossen ist, vor dem Haus seine finsternen Ahnungen aussprechen. In drei Stücken hat er dabei seiner Neigung, ein Motiv zu wiederholen, nachgegeben. Jedes Mal mit großer Wirkung. Wie die Szene im *Othello*: »Schaff' einen Beutel mit Geld«, eine Variation des einleitenden Akkords ist, so auch die Hexen, die dem Macbeth die blutigen Gedanken eingeben, so der Geist, der dem Hamlet den Mord verkündet. Was im ersten Aufgang des Stücks Ton und Farbe andeutet, wird auch die aufstachelnde Gewalt für die Seele der Helden.

Aus den angeführten Beispielen ist ersichtlich, dass dieses Moment der Handlung in sehr verschiedener Gestalt auftreten könne. Es mag eine ausgeführte Szene füllen, es mag in wenigen Worten zusammengefasst werden. Es muss durchaus nicht immer

von außen in die Seele des Helden oder seines Gegenspielers dringen, es darf ebenso ein Gedanke, ein Wunsch, ein Entschluss sein, der durch eine Reihe von Vorstellungen aus dem Inneren des Helden selbst gelockt wird.

Immer aber bildet es den Übergang von der Einleitung zur aufsteigenden Handlung, entweder als plötzlich eintretend, wie Mortimers Erklärung in *Maria Stuart* und die Rettung Baumgartens im *Tell*, oder allmählich durch Gespräch und innere Vorgänge herausgebildet, wie der Entschluss des Mordes bei Brutus, wo an keiner Stelle des erwähnten Zwiegesprächs die furchtbaren Worte ausgesprochen sind, die Bedeutung der Szene dagegen durch den Argwohn, den der dazwischentretende Cäsar ausdrückt, bedeutsam herausgehoben wird.

Doch ist für die Arbeit zu beachten, dass dieses Moment eine große Ausführung nur selten verträgt. Es steht im Anfang des Stücks, wo mächtiges Eindringen auf die Zuschauer weder nötig noch ratsam ist. Es hat den Charakter eines Motivs, das Richtung gibt und vorbereitet, nicht selbst einen Ruhepunkt darbietet. Es darf nicht unbedeutend sein, aber auch nicht so stark hervortreten, dass es nach der Empfindung der Zuschauer dem Folgenden zu viel vorweg nimmt, also die Spannung, die es erregen soll, verringert oder bereits über das Schicksal des Helden entscheidet. Hamlets Verdacht darf durch die Offenbarung des Geistes nicht zu unbedingter Gewissheit erhoben werden, sonst müsste der Verlauf des Stücks ein anderer werden. Des Cassius' und Brutus' Entschluss darf nicht in klare Worte gefasst als fertig heraustreten, damit die folgende Überlegung des Brutus und die Verschwörung als Fortschritt erscheinen. Der Dichter wird also die Wichtigkeit, womit er dasselbe hervorhebt, wohl abzudämpfen haben.

Immer aber wird er dasselbe so früh als möglich bringen, denn erst von ihm ab beginnt ernste dramatische Arbeit.

Eine bequeme Einrichtung für unsere Bühnen ist: nach der Einleitung das erregende Moment in mäßiger Szene zu geben und die erste folgende Steigerung in größerer Ausführung anzuschließen. Von solchem regelrechten Bau ist zum Beispiel der erste Akt der *Maria Stuart*.

B. Die Steigerung

Die Handlung ist in Bewegung gesetzt, die Hauptpersonen haben ihr Wesen dargelegt, die Anteilnahme ist angeregt. In einer gegebenen Richtung heben sich Stimmung, Leidenschaft, Verwicklung. Es ist in modernen Stücken kein unbedeutender Teil des dreistündigen Dramas, der dieser Steigerung gehört. Seine Einrichtung hat verhältnismäßig geringe Schwierigkeit. Folgendes sind die gemeingültigen Regeln dafür.

- War es nicht möglich, die wichtigsten Personen des Gegenspiels oder der Hauptgruppe im Vorhergehenden darzustellen, so muss ihnen jetzt ein Raum geschaffen und Gelegenheit zu bedeutsamer Tätigkeit gegeben werden.

Auch solche, die erst in der zweiten Hälfte des Dramas wirksam sind, müssen dringend wünschen, sich schon jetzt dem Zuschauer bekannt zu machen.

Ob die Steigerung in einer oder in mehreren Stufen bis zum Höhepunkt laufe, hängt von Stoff und Behandlung ab.

- In jedem Fall ist ein Absatz in der Handlung auch in der Szenenbildung so auszudrücken, dass die dramatischen Momente, Auftritte und Szenen, die demselben Abschnitt der Handlung angehören, auch untereinander zur Einheit geordnet werden, als Hauptszene, Nebenszenen, Zwischenglieder.

Im *Julius Cäsar* zum Beispiel besteht die Steigerung vom Moment der Erregung bis zum Höhepunkt nur aus einer Stufe, der Verschwörung. Diese bildet mit den vorbereitenden und der dazugehörigen Szene des Gegensatzes – Brutus und Portia – eine ansehnliche, auch nach den Bedürfnissen unserer Bühne sehr schön gebaute Szenengruppe, an die sich sogleich das Szenenbündel schließt, das um die Mordszene, den Höhepunkt, geordnet ist.

Dagegen läuft in *Romeo und Julia* die Steigerung in vier Absätzen bis zum Höhepunkt. Der Bau dieser steigenden Szenengruppen ist hier folgender:

Erste Stufe: der Maskenball. Dreiteilig: zwei Vorszenen (Julia mit Mutter und Amme. Romeo und seine Freunde) und eine Hauptszene: der Ball selbst (bestehend aus einem Vorschlag: Unterredung der Diener, und aus vier Momenten: Capulet ermunternd, Tybalts Zorn und Zurechtweisung, Gespräch der Liebenden, Julia und die Amme als Schluss).

Zweite Stufe: die Gartenszene. Kurze Vorszene (Benvolio und Mercutio, den Romeo suchend) und große Hauptszene (die Liebenden beschließen Vermählung).

Dritte Stufe: die Trauung. Vierteilig: erste Szene: Lorenzo mit Romeo. Zweite Szene: Romeo und Freunde und Amme als Botenläuferin. Dritte Szene: Julia und Amme als Botenläuferin. Vierte Szene: Lorenzo und die Liebenden, die Trauung.

Vierte Stufe: Tybalts Tod. Eine Aktionsszene.

Es folgt die Szenengruppe des Höhepunkts, die mit den Worten Julias: »Hinab du flammenhufiges Gespann« beginnt und bis zu Romeos Abschied: »Der Schmerz trinkt unser Blut, leb' wohl!« reicht.

Man beachte in den vier Stufen der Steigerung den verschiedenen Bau der einzelnen Szenen. Im Maskenball sind kleine Szenen in rascher Folge bis zum Schluss zusammengefügt, die Gartenszene ist ausgeführte große Szene der Liebenden, im schönen Abstich dazu sind in der Szenengruppe der Trauung die Vermittler Lorenzo und die Amme tätig und im Vordergrund gehalten, die Liebenden gedeckt; Tybalts Tod ist der starke Absatz, der die gesamte Steigerung vom Höhepunkt scheidet, dessen Szenen höheren Schwung, leidenschaftlichere Bewegung haben. Die Anordnung des Stücks ist sehr sorgfältig, die Fortschritte der beiden Helden und die Motive dafür sind in je zwei nebeneinander laufenden Szenen für jeden besonders dargelegt.

Dieselbe Art der Steigerung, langsamer, mit weniger häufigem Szenenwechsel, ist bei den Deutschen. In *Kabale und Liebe* zum Beispiel ist das aufregende Moment des Stücks der Bericht des Wurm an den Vater, dass sein Ferdinand die Tochter des Musikers liebe. Von da steigt das Stück im Gegenspiel durch vier Stufen.

Erste Stufe (der Vater fordert die Heirat mit der Milford) in zwei Szenen: Vorszene (er lässt durch Kalb die Verlobung bekannt machen), Hauptszene (er zwingt den Sohn, die Milford zu besuchen).

Zweite Stufe (Ferdinand und die Milford): zwei Vorszenen, große Hauptszene (die Lady besteht darauf, ihn zu heiraten).

Dritte Stufe: zwei Vorszenen, große Hauptszene (der Präsident will Luise in Haft nehmen, Ferdinand widersteht).

Vierte Stufe: zwei Szenen (Plan des Präsidenten mit dem Brief und die Verschwörung der Schurken). Darauf folgt der Höhepunkt. Hauptszene: die Abfassung des Briefes.

Auch dieses Stück hat die Eigentümlichkeit, zwei Haupthelden zu haben, die beiden Liebenden.

Der Inhalt des Dramas ist allerdings peinlich, aber der Bau ist bei einiger Unbeholfenheit in der Szenenführung doch im Ganzen regelmäßig und besonderer Beachtung wert, weil er weit mehr durch richtige Empfindung des jungen Dichters als durch sichere Technik hervorgebracht ist.

Für die Szenen der Steigerung gilt der Satz, dass sie eine fortlaufende Verstärkung der Anteilnahme hervorzubringen haben; sie müssen deshalb nicht nur durch ihren Inhalt den Fortschritt darstellen, auch in Form und Behandlung eine Vergrößerung zeigen, und zwar mit Wechsel und Schattierungen in der Ausführung; sind mehrere Stufen nötig, so muss die vorletzte oder letzte den Charakter einer Hauptszene erhalten.

C. Der Höhepunkt

Der Höhepunkt des Dramas ist die Stelle des Stücks, in der das Ergebnis des aufsteigenden Kampfes stark und entschieden heraustritt, er ist fast immer die Spitze einer groß ausgeführten Szene, an die sich die kleineren Verbindungsszenen von der Steigerung und der fallenden Handlung heranlegen. Allen Glanz der Poesie, alle dramatische Kraft wird der Dichter anzuwenden haben, um diesen Mittelpunkt seines Kunstwerks lebendig herauszuheben.

Die höchste Bedeutung hat er freilich nur in den Stücken, in denen der Held die aufsteigende Handlung durch seine inneren Seelenvorgänge treibt; bei den Dramen, die durch das Gegenspiel steigen, bezeichnet er die allerdings wichtige Stelle, wo dieses Spiel den Haupthelden gefangen und in die Richtung des Falles verlockt hat.

Prachtvolle Beispiele sind fast in jedem Stück Shakespeares und der Deutschen zu finden. So ist die Hüttenszene im *Lear*, das Spiel der drei Gestörten und die Verurteilung des Sessels vielleicht das Wirkungsreichste, was je auf der Bühne dargestellt wurde, wie auch die Steigerung Lears bis zu dieser Szene des ausbrechenden Wahnsinns von furchtbarer Großartigkeit ist. Die Szene ist auch deshalb merkwürdig, weil der große Dichter hier den Humor zur Verstärkung der schauerlichen Wirkung benutzt hat und weil dies eine von den sehr seltenen Stellen ist, wo der Zuschauer trotz der ungeheuren Erregtheit mit einem gewissen Befremden wahrnimmt, dass Shakespeare zum Heraustreiben der Wirkung Kunstgriffe anwendet. Edgar ist keine glückliche Zugabe der Szene.

In anderer Weise lehrreich ist die Bankettszene im *Macbeth*. In diesem Trauerspiel war eine vorausgegangene Szene, die Mordnacht, so gewaltig herausgetrieben, und durch höchste dramatische Poesie so reich ausgestattet worden, dass man an der Möglichkeit einer Steigerung verzweifeln möchte. Und sie ist doch erreicht. Das Ringen mit dem Geist und die fürchterlichen Gewissenskämpfe des Mörders sind in der unruhigen Szene, zu der die festliche Gesellschaft und der Königsglanz den wirksamsten Gegensatz bilden, mit einer Wahrheit und wilden Poesie geschildert, bei der das Herz des Zuschauers erbebt.

Im *Othello* dagegen liegt der Höhepunkt in der großen Szene, in der Jago in Othello Eifersucht erzeugt; sie ist langsam vorbereitet und der Beginn des erschütternden Seelenkampfes, in welchem der Held untergeht.

Im *Clavigo* ist es die Versöhnung Clavigos mit Marie, in *Emilia Galotti* der Fußfall Emilias, in beiden Stücken von dem vorherrschenden Gegenspiel gedeckt. Dagegen ist er bei Schiller wieder in allen Stücken kräftig entwickelt.

Dieses Herausbrechen der Tat aus der Seele des Helden oder das Einströmen der verhängnisvollen Eindrücke in dieselbe, das erste große Resultat des hochgesteigerten Kampfes oder der Beginn des tödlichen inneren Konflikts, muss in fester Verbindung sowohl mit dem Vorhergehenden als dem Folgenden erscheinen, es wird sich durch größere Behandlung und Wirkung abheben, aber es wird in der Regel in seiner Entwicklung aus der Steigerung und in seiner Wirkung auf die Umgebung dargestellt werden; deshalb bildet die Hauptszene des Höhepunkts gern den Mittelpunkt einer Gruppe von Momenten, die nach beiden Seiten anschließend auf- und abwärts laufen.

Das tragische Moment

In dem Fall, in dem der Höhepunkt durch ein tragisches Moment mit der sinkenden Handlung verbunden ist, erhält der Bau des Dramas durch das Zusammentreten zweier wichtiger Stellen, die sich in scharfem Gegensatz gegen einander abheben, einiges Besondere. Über das tragische Moment selbst musste früher gesprochen werden.

Dieser Anfang der sinkenden Handlung wird am besten mit dem Höhepunkt verbunden und von den folgenden Momenten des Gegenspiels, zu denen er doch gehört, durch einen Einschnitt – unseren Aktschluss – abgesetzt, der wieder am besten nicht unmittelbar nach dem Eintritt dieses Tragischen, sondern durch ein allmähliches Austönen seines scharfen Klanges bewirkt wird.

Es ist dabei gleichgültig, ob die Verbindung dieser beiden großen abstechenden Szenen durch die Verkopplung in einer Szene oder durch das Zusammenfügen vermittels eines Zwischenglieds geschieht.

Ein glänzendes Beispiel des ersten Falls ist im *Coriolan*. In diesem Stück steigt die Handlung von dem erregenden Moment (Nachricht, dass der Krieg mit den Volskern unvermeidlich sei) durch die erste Steigerung (Kampf zwischen Coriolan und Aufidius) bis zum Höhepunkt, der Ernennung des Coriolan zum Konsul. An diese Stelle schließt sich das tragische Moment, die Verbannung. Was die höchste Erhebung des Helden zu werden

schien, das wird durch seinen unbezähmbaren Stolz in das Gegenteil umschlagen. Der Umschlag geschieht nicht plötzlich, man sieht ihn – was Shakespeare überhaupt liebt – sich allmählich auf der Bühne vollziehen, das Überraschende des Ergebnisses wird erst am Ende der Szene empfunden. Die beiden hier durch fortlaufende Handlung verbundenen Punkte bilden zusammen eine mächtige Szenengruppe von heftigster Bewegung, das Ganze von breit ausgeführter Wirkung.

Aber auch nach dem Schluss dieser Doppelszene wird die Handlung nicht plötzlich eingeschnitten, denn unmittelbar daran fügt sich als Gegensatz die schöne, würdig gehaltene Trauerszene des Abschieds, die auf das Folgende hinüberleitet, und noch nachdem der Held geschieden, sind die Stimmungen der Zurückgebliebenen wie ein zitternder Nachklang der heftigen Bewegung dargestellt, bevor der Ruhepunkt eintritt.

Noch enger verbunden sind Höhepunkt und tragisches Moment in *Maria Stuart*. Auch hier ist der Eintritt des Höhepunkts durch den Monolog und die gehobene lyrische Stimmung der Maria nach Art einer antiken Pathosscene scharf bezeichnet, und die Stimmungsszene durch ein kleines Verbindungsglied mit der großen Dialogszene zwischen Maria und Elisabeth verbunden; aber der dramatische Höhepunkt reicht noch in die große Szene hinein, und in ihr selbst liegt der Übergang zu dem verhängnisvollen Streit, der wieder in seiner Entwicklung bis ins Einzelne genau dargestellt ist.

Etwas schärfer sind durch eine ausgeführte Zwischenszene Höhepunkt und tragisches Moment im *Julius Cäsar* voneinander getrennt. Auf die Gruppe der Mordszene folgt die ausgeführte Unterredung der Verschworenen mit Antonius, – dieses eingeschobene Glied von sehr schöner Arbeit, – darauf erst die Redeszene des Brutus und Antonius; auch nach dieser Szene folgen kleine Übergänge zu den Teilen der Umkehr.

Diese enge Verbindung der beiden wichtigen Teile gibt dem Drama mit tragischem Moment eine Größe und Ausdehnung der Mitte, die, wenn man den spielenden Vergleich mit Linien fortsetzt, die pyramidale Form in eine Doppelspitze verwandelt.

D. Fallende Handlung oder Umkehr

Der schwierigste Teil des Dramas ist die Szenenfolge der fallenden Handlung oder, wie sie wohl genannt wird, der Umkehr; allerdings treten die Gefahren zumeist bei den kraftvollen Stücken ein, in denen die Helden die Führung haben. Bis zum Höhepunkt war die Anteilnahme an die eingeschlagene Richtung der Hauptcharaktere gefesselt. Nach der Tat entsteht eine Pause. Die Spannung muss auf das Neue erregt werden, dazu müssen neue Kräfte, vielleicht neue Rollen eingeführt werden, an denen der Zuschauer erst Anteil gewinnen soll. Schon deshalb droht Zerstreuung und Zersplitterung der szenischen Wirkungen.

Dazu kommt, dass die Angriffe der Gegenpartei auf den Helden sich nicht immer leicht in einer Person und einer Situation vereinigen lassen, häufig ist es nötig zu zeigen, wie nach und nach, von verschiedenen Seiten an die Seele des Helden geschlagen wird; auch dadurch mag, gegenüber der Einheit und dem festen Fortschritt der ersten Hälfte, die zweite zerrissen, vielteilig, unruhig werden. Zumal bei geschichtlichen Stoffen, wo das Zusammenfassen der Gegenpartei in wenige Charaktere am schwierigsten ist.

Und doch fordert die Umkehr eine starke Hebung und Verstärkung der szenischen Effekte wegen der Sättigung des Zuschauers, der größeren Bedeutung des Kampfes.

Deshalb ist das erste Gesetz für den Bau dieses Teils, dass die Zahl der Personen soweit nur möglich beschränkt, die Wirkungen in großen Szenen zusammengeschlossen werden.

Alle Kunst der Technik, alle Kraft der Erfindung sind nötig, um hier einen Fortschritt der Anteilnahme zu sichern.

Außerdem noch ein anderes. Vor allem dieser Teil des Dramas ist es, der den Charakter des Dichters in Anspruch nimmt. Denn das Schicksal gewinnt Macht über den Helden, seine Kämpfe wachsen einem verhängnisvollen Ausgang zu, der sein ganzes Leben ergreift. Es ist jetzt keine Zeit mehr, durch kleine Kunst-

mittel, sorgfältige Ausführung, hübsche Einzelheiten, saubere Motive zu wirken. Der Kern des Ganzen, Idee und Führung der Handlung, treten mächtig hervor, der Zuschauer versteht den Zusammenhang der Begebenheiten, sieht die letzte Absicht des Dichters, er soll sich den höchsten Wirkungen hingeben und er beginnt mitten in seiner Anteilnahme prüfend das Maß seines Wissens, seiner Neigungen und Bedürfnisse an das Kunstwerk zu legen. Jeder Fehler im Bau, jeder Mangel in der Charakterzeichnung wird jetzt lebhaft empfunden.

Deshalb gilt für diesen Teil die zweite Regel: nur große Züge, große Wirkungen; auch die Episoden, die jetzt gewagt werden, müssen eine gewisse Bedeutung und Energie haben.

Wie groß die Zahl der Absätze sein müsse, in denen der Sturz des Helden geschieht, darüber ist keine Vorschrift zu geben als etwa, dass die Umkehr eine geringere Zahl wünschenswert macht, als im Allgemeinen die aufsteigende Handlung gestattet.

Für das Steigern dieser Wirkungen wird vor dem Eintritt der Katastrophe eine ausgeführte Szene nützlich, die entweder die widerstrebenden Gewalten im Streit mit dem Helden in stärkster Bewegung zeigt, oder einen tiefen Einblick in das innere Leben des Helden gestattet. Die große Szene: Coriolan und seine Mutter, ist Beispiel des einen Falles, der Monolog Julias vor dem Schlaftrunk, das Nachtwandeln der Lady Macbeth Beispiel des anderen Falles.

Das Moment der letzten Spannung

Dass die Katastrophe dem Zuschauer im Ganzen nicht überraschend kommen dürfe, versteht sich von selbst. Je mächtiger der Höhepunkt herausgehoben, je heftiger der Absturz des Helden war, desto lebhafter muss das Ende voraus empfunden werden; je geringer die dramatische Kraft des Dichters in der Mitte des Stücks ist, desto mehr wird er am Ende künsteln und schlagende Wirkungen hervorsuchen.

Shakespeare tut das Letztere in seinen regelmäßig gebauten Stücken gar nicht. Leicht, kurz, wie nachlässig wirft er die Katas-

trophe hin, ohne dabei durch neue Wirkungen zu überraschen, sie ist ihm so notwendige Folge des gesamten Stücks und der Meister ist so sicher, seine Zuschauer mit sich fortzureißen, dass er über die Notwendigkeiten des Schlusses fast eilt. Der geniale Mann empfand sehr richtig, dass es nötig sei, bei guter Zeit die Stimmung für die Katastrophe vorzubereiten, deshalb erscheint dem Brutus Cäsars Geist; deshalb sagt Edmund dem Soldaten, er solle unter gewissen Verhältnissen Lear und Cordelia töten; so muss Romeo vor der Gruft Julias noch den Paris erschlagen, damit die Zuschauer, die in diesem Augenblick nicht mehr an Tybalts Tod denken, ja nicht die Hoffnung aufkommen lassen, das Stück könne noch gut endigen; deshalb muss der tödliche Neid des Amfidius gegen Coriolan sich schon vor der großen Szene der Umkehr wiederholt äußern und Coriolan die berühmten Worte sagen: »Du hast deinen Sohn verloren«; deshalb hat der König mit Laertes die Ermordung Hamlets durch einen vergifteten Degen vorher zu besprechen.

Dem ungeachtet ist es zuweilen misslich, ohne Unterbrechung bis zum Ende zu eilen. Gerade dann, wenn das Gewicht des unglücklichen Geschicks bereits lange und schwer auf einem Helden lastet, welchem die gerührte Empfindung des Zuschauers Rettung wünscht, obgleich vernünftige Erwägung die innere Notwendigkeit des Untergangs recht wohl deutlich macht. In solchem Fall ist ein altes anspruchloses Mittel des Dichters, dem Gemüt des Zuschauers für einige Augenblicke Aussicht auf Erleichterung zu gönnen.

Dies geschieht durch eine neue kleine Spannung, dadurch, dass ein leichtes Hindernis, eine entfernte Möglichkeit glücklicher Lösung, der bereits angedeuteten Richtung auf das Ende noch in den Weg geworfen wird.

Brutus muss erklären, dass er sich selbst zu töten für feig halte; der sterbende Edmund muss den Mordbefehl gegen Lear widerrufen; Pater Lorenzo kann vor dem Augenblick, wo Romeo sich tötet, eintreten; auch Coriolan kann von den Richtern noch frei-

gesprochen werden; Macbeth ist noch unverwundbar durch jeden, den ein Weib geboren, als schon der grüne Wald gegen seine Burg heranzieht. Sogar Richard III. erhält noch die Nachricht, dass die Flotte des Richmond durch Stürme zerschlagen ist.

Die Anwendung dieses Kunstmittels ist alt, schon Sophokles benutzt dasselbe in der *Antigone* zu guter Wirkung. Kreon wird erweicht und widerruft den Todesbefehl über Antigone; ist mit ihr so verfahren, wie er befahl, so mag sie noch gerettet werden. Es ist bemerkenswert, dass die Griechen diesen feinen Zug im Stück anders betrachteten als wir.

Doch gehört Feingefühl dazu, dieses Moment gut zu gebrauchen. Es darf nicht zu unbedeutend werden, sonst verfehlt es die beabsichtigte Wirkung; es muss aus der Handlung und dem Grundzug der Charaktere herausgearbeitet sein; es darf aber auch nicht so bedeutend hervorspringen, dass es in der Tat die Stellung der Parteien wesentlich ändert. Über der aufsteigenden Möglichkeit muss der Zuschauer immer die abwärts drängende Gewalt des Vorausgegangenen empfinden.

E. Die Katastrophe

Die Katastrophe des Dramas ist die Schlusshandlung, die auf der Bühne des Altertums Exodus hieß. In ihr wird die Befangenheit der Hauptcharaktere durch eine kräftige Tat aufgehoben. Je tiefer der Kampf aus ihrem innersten Leben hervorgegangen und je größer das Ziel desselben war, desto folgerichtiger wird die Vernichtung des unterliegenden Helden sein.

Und es muss hier davor gewarnt werden, dass man sich nicht durch moderne Weichherzigkeit verleiten lasse, auf der Bühne das Leben seiner Helden zu schonen. Das Drama soll eine in sich abgeschlossene, gänzlich vollendete Handlung darstellen; hat der Kampf eines Helden in der Tat sein ganzes Leben ergriffen, so ist es nicht alte Überlieferung, sondern innere Notwendigkeit, dass man auch die vollständige Verwüstung des Lebens eindringlich mache. Dass in der Wirklichkeit dem Menschen der Neuzeit unter Umständen

noch ein nicht unkräftiges Leben auch nach tödlichen Kämpfen möglich ist, ändert für das Drama nichts in der Sache. Denn die Gewalt und Kraft eines Daseins, das nach der Handlung des Stücks liegt, die zahllosen versöhnenden und erhebenden Umstände, die ein neues Leben zu weihen vermögen, die soll und kann das Drama nicht mehr darstellen, und ein Hinweis darauf wird niemals dem Zuschauer die Befriedigung eines sicheren Abschlusses gewähren.

Über dem Ende der Helden aber muss versöhnend und erhebend im Zuschauer die Empfindung von dem Vernünftigen und Notwendigen solchen Untergangs lebendig werden. Dies ist nur möglich, wenn durch das Geschick der Helden eine wirkliche Ausgleichung der kämpfenden Gegensätze hervorgebracht wird. Die Schlussworte des Dramas haben die Aufgabe zu erinnern, dass nichts Zufälliges, einmal Geschehenes dargestellt worden sei, sondern ein Poetisches, das allgemein verständliche Bedeutung habe.

Den neueren Dichtern pflegt die Katastrophe Schwierigkeiten zu machen. Das ist kein gutes Zeichen. Wohl gehört unbefangenes Urteil dazu, die Versöhnung zu finden, die dem Gefühl des Schauenden nicht widerstrebt und doch die notwendigen Ergebnisse des Stücks sämtlich umschließt. Rohheit und weichliche Empfindsamkeit verletzen da am meisten, wo das ganze Bühnenwerk seine Rechtfertigung und Bestätigung finden soll. Aber die Katastrophe enthält doch nur die notwendigen Folgen der Handlung und der Charaktere; wer beide fest in der Seele trug, dem kann von dem Schluss seines Dramas nur sehr wenig zweifelhaft sein.

Ja, weil der ganze Bau auf das Ende gerichtet ist, mag eine kräftige Begabung eher in die entgegengesetzte Gefahr kommen, das Ende zu früh auszuarbeiten und fertig mit sich herumzutragen; dann mag das Ende mit den feinen Abstufungen, die das Vorausgegangene während der Ausarbeitung erhält, leicht einmal in Widerspruch kommen.

Man empfindet so etwas im *Prinzen von Homburg*, wo das dem Anfang entsprechende Traumwandeln am Schluss, das offenbar dem Dichter sehr fest in der Seele saß, mit dem schönen klaren Ton und der breiten Ausführung des vierten und fünften Aktes durchaus nicht stimmt.

Ähnlich im *Egmont*, wo man den Schluss – Klärchen als befreites Holland in Verklärung – auch für eher geschrieben halten möchte, als die letzte Szene Klärchens im Stück selbst, zu der dieser Schluss nicht recht passt.

Für den Bau der Katastrophe gelten folgende Regeln:

- Erstens man vermeide jetzt jedes unnütze Wort, und lasse kein Wort, das die Idee des Stücks aus dem Wesen der Charaktere zwanglos erklären kann, ungesagt.
- Ferner versage man sich breite szenische Ausführung, man halte das dramatisch Darzustellende kurz, einfach, schmucklos.
- Gebe in Wort und Handlung das Beste und Gedrungenste, fasse die Szenen mit ihren unentbehrlichen Verbindungen in einen kleinen Körper mit rasch pulsierendem Leben zusammen, vermeide, solange die Handlung läuft, neue oder schwierige Bühneneffekte, zumal Massenwirkungen.

Es sind verschiedene Eigenschaften einer Dichternatur, die bei diesen acht Teilen des Dramas, auf denen sein kunstgerechter Bau ruht, gefordert werden.

Eine gute Einleitung und ein reizvolles Moment zu finden, das die Seele des Helden in Spannung versetzt, ist Sache des Scharfsinns und der Erfahrung.

Den Höhepunkt mächtig herauszutreiben, ist vorzugsweise Sache der dichterischen Kraft.

Die Schlusskatastrophe gut zu machen, dazu gehört ein mannhaftes Herz und ein hoch überlegener Sinn.

Die Umkehr aber wirksam zu schaffen ist am schwersten. Hier kann weder Erfahrung noch poetischer Reichtum, noch weise Klarheit des Dichtergeistes das Gelingen verbürgen, es gehört dazu eine Vereinigung von allen diesen Eigenschaften. Und außerdem ein guter Stoff und einige gute Einfälle, das heißt gutes Glück.

Aus den angeführten Bestandteilen – entweder allen oder den notwendigen – ist jedes Kunstdrama alter und neuer Zeit zusammengefügt.

Der Bau des Dramas bei Sophokles

Noch immer übt die Tragödie der Athener ihre Macht auf die Schaffenden der Gegenwart, nicht nur die unvergängliche Schönheit ihres Inhalts, auch die antike Form beeinflusst unsere Dichtarbeiten; die Tragödie des Altertums hat wesentlich dazu beigetragen, unser Drama von der Bühne des Mittelalters zu scheiden und demselben kunstvolleren Bau und tieferen Inhalt zu geben.

Bevor deshalb die technische Einrichtung in den Tragödien des Sophokles dargestellt wird, sollen kurz diejenigen Besonderheiten der antiken Bühne in Erinnerung gebracht werden, die den Athener – soweit wir darüber ein Urteil haben – fördernd und einengend bestimmten. Was anderswo bequem zu finden ist, wird hier nur kurz erwähnt.

Die Tragödie der alten Welt erwuchs aus den dithyrambischen Sologesängen mit Chören, die an den attischen Dionysosfesten des Frühjahrs aufgeführt wurden; allmählich traten die Reden Einzelner zwischen Dithyrambos und Chorgesang und erweiterten sich zu einer Handlung. Die Tragödie behielt von diesen Anfängen den Chor, den Gesang einzelner Hauptrollen in den Augenblicken höchster Bewegung, Wechselgesänge der Schauspieler und des Chors. Es war ein naturgemäßer Verlauf, dass der dramatische Teil der Tragödie größere Herrschaft gewann und den Chor zurückdrängte. In den ältesten Stücken des Aischylos, den *Persern* und *Hiketiden*, sind die Chorgesänge noch bei weitem die Hauptsache. Sie haben eine Schönheit, Größe und eine so mächtige dramatische Bewegung, dass sich ihnen weder in unseren Oratorien noch Opern vieles an die Seite setzen lässt. Die kurzen Zwischensätze einzelner Personen, die nicht lyrisch-musikalisch sind, dienen fast nur als Motive, um neue Stimmungen der Solosänger und des Chors hervorzubringen. Aber schon zur Zeit des Euripides trat der Chor in den Hintergrund, sein Zusammenhang mit der ausgebildeten Handlung wurde locker, er sank vom Begleiter und Vertrauten der Hauptpersonen zu einem unwesentlichen Teil des Dramas herab. Chorlieder des einen Dramas wurden für das andere verwendet, sie stellten zuletzt, wie es scheint, nichts weiter

vor als Gesang, der die Zwischenakte ausfüllte. Aber das lyrische Element lag in der Handlung selbst. Großangelegte, breit ausgeführte Gefühlsszenen der Darsteller, gesungen und gesprochen, blieben an wichtigen Stellen der Handlung ein unentbehrlicher Bestandteil der Tragödie. Diese Pathoszenen, der Ruhm des ersten Schauspielers, die Glanzpunkte der antiken Darstellung, enthalten die lyrischen Elemente der Situation in einer Ausführlichkeit, die wir nicht mehr nachahmen dürften. In ihnen fassen sich die rührenden Wirkungen der Tragödie zusammen. Das langatmige Ausströmen innerer Empfindung hatte für die Zuschauer so großen Reiz, dass diesen Szenen von den schwächeren Dichtern Einheit und Wahrscheinlichkeit der Handlung geopfert wurde. Aber wie schön und voll auch das Gefühl in ihnen tönt, die dramatische Bewegung ist doch nicht groß. Es sind poetische Betrachtungen über die eigene Lage, Flehen zu den Göttern, gefühlvolle Schilderung der eigentümlichen Verhältnisse. Sie lassen sich am ehesten mit den Monologen der Neuzeit vergleichen, obwohl bei ihnen der Chor den teilnehmenden, zuweilen einredenden Zuschauer darstellt.

Jene Erweiterung der alten dithyrambischen Gesänge, zuerst zu Oratorien, deren Solosänger in der Festkleidung mit einfachem Gebärdenspiel auftraten, dann zu Dramen mit ausgebildeter Kunst der Darstellung, wurde durch das Eintreten einer Handlung bewirkt, die fast ausschließlich aus dem Gebiet der hellenischen Heldensage und des Epos genommen war. Einzelne Versuche der Dichter, dieses Stoffgebiet zu erweitern, blieben im Ganzen ohne Erfolg. Schon vor Aischylos hatte vielleicht einmal ein Oratorien-dichter versucht, einen historischen Stoff zu verwerten, die älteste Tragödie des Aischylos, die auf uns gekommen ist, hat ebenfalls einen geschichtlichen Stoff seiner nächsten Vergangenheit benutzt; aber die Griechen hatten damals überhaupt noch keine Geschichtsschreibung in unserem Sinn. Auch ein gelungener Versuch, frei erfundene Stoffe auf die Bühne zu führen, hat in der Blütezeit der griechischen Tragödie nur selten Nachahmung gefunden.

Solche Beschränkung auf ein bestimmtes Stoffgebiet war sowohl ein Segen als ein Verhängnis für die attische Bühne. Sie ver-

engte die dramatischen Situationen und Wirkungen auf einen ziemlich engen Kreis, in welchem die älteren Dichter mit frischer Kraft die höchsten Erfolge erreichten, der die späteren sehr bald veranlasste, neue Wirkungen auf Seitenpfaden zu suchen, die den Verfall des Dramas unvermeidlich machten. In der Tat war zwischen der Welt, aus der diese Stoffe genommen waren, und den Lebensbedingungen des Dramas ein innerer Gegensatz, den die höchste Kraft zu besiegen wusste, an dem schon die Begabung des Euripides erkrankte.

Die Gattung der Poesie, die den Sagenstoff vor Ausbildung des Dramas dem Volk lieb gemacht hatte, behauptete eine Stelle in gewissen Szenen des Dramas. Den Griechen war eine volkstümliche Freude, öffentliche Vorträge, später Vorlesungen epischer Gedichte zu hören. Diese Gewohnheit gab auch der Tragödie längere Berichte über Ereignisse, die der Handlung wesentlich waren. Und diese nahmen einen größeren Raum ein, als in dem neueren Drama gestattet wäre. Die Erzählung wird für die Bühne mit dramatischer Lebendigkeit ausgestattet. Herolde, Boten, Wahrsager sind stehende Rollen für solche Berichte. Und die Szenen, in denen sie auftreten, haben in der Mehrzahl dieselbe Fügung. Nach kurzer Einführung erzählen die Berichterstatter, dann folgen mehr oder weniger lange, gleich gemessene Schlagverse, schnell wechselnde Frage und Antwort, zuletzt wird das Ergebnis ihres Berichts in kurzen Worten zusammengefasst. Die Erzählung tritt auch da ein, wo sie uns am auffälligsten ist, in der Katastrophe. Der letzte Ausgang der Helden wird zuweilen nur verkündet.

In anderer Weise wurde die Führung der Szenen beeinflusst durch die große Angelegenheit des attischen Marktes, die Gerichtsverhandlungen. Den Reden der Ankläger und Verteidiger zu lauschen, war Leidenschaft des Volkes. Die höchst kunstvolle Ausbildung der griechischen Gerichtsreden, aber auch die gekünstelte Weise, mit der man Wirkungen hervorzubringen suchte, die feine sophistische Redekunst drang in die attische Bühne ein und bestimmte den Inhalt der Gesprächsszenen. Auch diese Szenen sind im Ganzen betrachtet nach feststehender Vorschrift gebildet. Der erste Schauspieler hält eine kleine Rede, der andere antwortet in

Gegenrede von ähnlicher, zuweilen von genau derselben Länge. Dann folgen Schlagverse, etwa vier gegen vier, je zwei gegen zwei, je einer gegen einen, dann fassen vielleicht noch beide Teile ihre Stellung in einer zweiten Rede und Gegenrede zusammen, dann klirren wieder die Schlagverse gegeneinander, bis der, der Sieger sein soll, seinen Standpunkt kurz noch einmal darlegt. Das letzte Wort, ein geringes Übergewicht an Versen gibt den Ausschlag. Dieser Bau, zuweilen durch kurze Zwischenreden des Chors gebrochen und gegliedert, hat trotz des Wechsels von ausgeführter Rede und trotz äußerlicher, stark gesteigerter Lebhaftigkeit nicht die höchste dramatische Bewegung, es ist eine rednerische Darlegung des Standpunkts, ein Streit mit spitzfindigen Beweisgründen, für unsere Empfindung zu rednermäßig, berechnet, gekünstelt. Selten wird eine Partei durch die andere überzeugt. Freilich hatte dies noch anderen Grund, denn dem Helden der attischen Bühne wird nicht leicht erlaubt, nach fremder Rede seine Meinung zu ändern. Auch wenn eine dritte Rolle auf der Bühne war, behielten die Dialoge den Charakter eines Zwiegesprächs, rasches und wiederholtes Eingreifen der drei Rollen ineinander war selten und vorübergehend; trat die dritte in das Gespräch ein, so zog sich die zweite zurück, dann wurde wohl der Abstich durch eine eingeworfene Chorzeile hervorgehoben. Massenszenen in unserem Sinn kannte die antike Bühne nicht.

In diesen Pathoszenen, Botenszenen, Dialogszenen, den Reden und Verkündigungen amtlicher Personen an den Chor verläuft die Handlung. Rechnet man dazu noch die Peripetien und Erkennungsszenen, so findet man fast den gesamten Inhalt des Stücks nach stehenden handwerksmäßigen Formen geordnet. Und die Begabung der Dichter bewährt sich darin, wie sie diese Formen zu vergeistigen wissen. Am größten ist Sophokles auch deshalb, weil das Feststehende bei ihm am meisten variiert und wie versteckt ist.

In anderer Weise wurde der Bau der Dramen gerichtet durch die eigentümlichen Verhältnisse, unter denen die Aufführung stattfand. Die attischen Tragödien wurden in der großen Zeit Athens an den Tagen der Dionysosfeste aufgeführt. An diesen

Festen kämpfte der Dichter gegen seine Mitbewerber nicht als Verfasser der Dramen, sondern, wenn er nicht außerdem selbst als Schauspieler auftrat, als Regisseur, Didaskalos. Er war als solcher mit seinen Schauspielern und dem Leiter des Chors zu einer Freundschaft verbunden. Jedem Dichter gehörte ein Tag, er hatte an diesem Tag vier Stücke, von denen das letzte in der Regel ein Satyrspiel war, vorzuführen. Man kann zweifeln, was erstaunlicher war, die Schöpferkraft der Dichter oder die Ausdauer der Zuschauer. Wenn wir zu der erhaltenen Trilogie des Aischylos ein Satyrspiel hinzudenken und nach den Erfahrungen unserer Bühne die Dauer einer solchen Aufführung abschätzen, dazu das langsame Zeitmaß des Vortrags einrechnen, das durch die langen Schallwellen des großen Raumes und durch die scharf markierende Deklamation notwendig wurde, so muss diese Aufführung bei kurzen Unterbrechungen zwischen den Stücken wenigstens neun Stunden gedauert haben; drei Tragödien des Sophokles müssen mit dem Satyrspiel wenigstens zehn Stunden beansprucht haben.⁹

Die drei ersten Dramen verband in der früheren Zeit eine zusammenhängende Handlung, die demselben Sagenstoff entnommen war; sie hatten, solange diese alte trilogische Form bestand, das Wesen riesenhafter Akte, deren jeder einen Teil der Handlung zum Abschluss brachte. Auch als Sophokles dieses Herkommen durchbrochen hatte und drei selbstständige, abgeschlossene Dramen hintereinander zum Wettkampf stellte, standen die Stücke zuverlässig in innerer Beziehung. Wie weit durch bedeutsame Zusammenstellung der Ideen und Handlungen, durch Parallelismus und Abstich der Situationen eine Verstärkung der Gesamtwirkung erreicht wurde, vermögen wir nicht mehr zu übersehen; aber aus dem Wesen aller dramatischen Darstellung folgt, dass der Dichter eine Steigerung und eine gewisse Gesamtheit der damals möglichen Wirkungen erstrebt haben muss.¹⁰

Und wie die Zuschauer in der gehobenen Stimmung des heiligen Frühlingsfestes vor der Bühne saßen, so waren auch die Hauptdarsteller in eine Festtracht gekleidet. Die Tracht der einzelnen Rollen war herkömmlich nach dem Festbrauch genau vorge-

schrieben, die Schauspieler trugen die Maske mit Schallloch am Mund, den hohen Kothurn am Fuß, den Leib gepolstert und durch lange Gewänder bekleidet. Ebenso waren die beiden Seiten der Bühne und die drei Türen des Hintergrunds, aus denen die Schauspieler auftraten und durch die sie abgingen, bedeutsam für die Geltung derselben im Stück.

Der Dichter kämpfte aber an seinem Theatertag durch vier Dramen mit denselben Schauspielern, die Preiskämpfer hießen. Die älteren attischen Oratorien hatten nur einen Schauspieler, der in verschiedenen Rollen mit wechselnder Tracht auftrat, Aischylos hatte den zweiten, Sophokles den dritten zugefügt.

Über die Dreizahl der Solospieler kam das attische Theater in seiner Blütezeit nicht hinaus. Diese Beschränkung in der Zahl der Darsteller hat mehr als irgend ein anderer Umstand die Technik der griechischen Tragödien bestimmt. Es war aber keine Beschränkung, die entschlossener Wille hätte beseitigen können. Nicht nur äußere Gründe hinderten ein Weitergehen – alte Überlieferung, der Anteil, den der Staat bei den Aufführungen beanspruchte –, sondern vielleicht nicht weniger der Umstand, dass der ungeheure offene Raum des Theaters an der Akropolis, der dreißigtausend Menschen fasste, ein Metall der Stimme und eine Zucht der Sprache forderte, die sicher sehr selten waren. Dazu kam noch, dass wenigstens zwei der Schauspieler, der erste und zweite, auch fertige Sänger sein mussten, und zwar vor einem feinhörigen und verwöhnten Publikum.

Der erste Schauspieler des Sophokles hatte dann in etwa zehnstündiger Anspannung an 1600 Verse auszugeben, darunter wenigstens sechs größere und kleinere Gesangsstücke.¹¹

Diese Aufgabe wäre groß, aber sie ist uns nicht unbegreiflich. Eine der stärksten Rollen unserer Bühne ist Richard III.; diese umfasst im gedruckten Text an 1128 Verse, von denen freilich mehr als 200 gestrichen werden. Unsere Verse sind etwas kürzer, kein Gesang, die Kleidung weit bequemer, die Anstrengung der Stimme von anderer Art, im Vergleich beträchtlich geringer; die Anspannung durch das Gebärdenspiel dagegen unvergleichlich größer, im Ganzen die schöpferische Arbeit des Augenblicks be-

deutender, es ist eine sehr verschiedene Art der Nervenspannung. Unseren Schauspielern würde nicht der Umfang der antiken Aufgabe als unbesiegbar erscheinen, sondern gerade das, was sich dem Unkundigen als eine Erleichterung darstellt, das Hinziehen der Arbeit durch zehn Stunden. Und wenn sie gegenüber der Schauspielkunst des Altertums mit Recht geltend machen dürfen, dass ihre heutige Aufgabe eine höhere ist, weil sie nicht nur mit der Stimme, auch mit Antlitz und Gebärde frei zu schaffen haben, so mögen sie auch nicht vergessen, dass die Dürftigkeit der griechischen Mimik, die durch Masken und herkömmliche Bewegungen und Stellungen beschränkt blieb, wieder Ergänzung fand in einer merkwürdig feinen Ausbildung der dramatischen Sprechweise. Alte Zeugnisse belehren uns, dass ein falscher Ton, ein unrichtiger Akzent, ein Hiatus im Vers dem Schauspieler allgemeinen Unwillen der Zuschauer aufregen und den Sieg entreißen konnte, dass der große Schauspieler leidenschaftlich bewundert wurde, und dass die Athener über seiner Kunst wohl einmal Politik und Kriegführung vernachlässigten. Man darf also die selbstständige Arbeit des hellenischen Künstlers durchaus nicht niedrig anschlagen, wenn wir auch nicht wissen, wie seine Seele in dem herkömmlichen Tonfall der dramatischen Rede schöpferisch arbeitete.

Unter diese drei Schauspieler wurden sämtliche Rollen der drei Tragödien und des Satyrspiels verteilt. In jedem Stück hatte der Schauspieler, außer seiner Hauptrolle, in der er – der Regel nach – das Festkleid trug, noch die Nebenpartien, die seinem Charakter entsprachen oder für die er gerade entbehrt werden konnte. Aber auch nicht einmal dabei war dem Dichter jede Freiheit gelassen.

Die Persönlichkeit des Schauspielers wurde auf der Bühne von den Zuschauern nicht so sehr über seinen Rollen vergessen, als bei uns der Fall ist. Er blieb in der Empfindung der Athener trotz seiner verschiedenen Masken und Auszüge immer mehr der gemütvoll Vortragende, als der Spieler, der sein Wesen in dem Charakter seiner Rollen völlig zu bergen sucht. Und nach dieser Richtung stand die antike Aufführung auch zur Zeit des Sophokles einem Oratorium oder der Vorlesung eines Stücks mit verteilten

Rollen fast näher als unseren Aufführungen. Das ist ein wichtiger Umstand. Die Wirkungen der Tragödien wurden dadurch nicht beeinträchtigt, aber doch anders gefärbt.

Der erste Schauspieler wurde deshalb auch auf der Bühne bedeutsam hervorgehoben, ihm gehörte für Eintritt und Abgang die Mitteltür des Hintergrunds, die »königliche«. Er spielte die vornehmsten Personen und die stärksten Charaktere; es wäre gegen die Würde seines Rollenfachs gewesen, jemanden auf der Bühne darzustellen, der sich von einer anderen Person des Stücks – die Götter ausgenommen – beeinflussen und leiten ließ; er vorzugsweise war der Pathosspieler, der Sänger und Held, natürlich für Männer- und Frauenrollen, nur seine Rolle gab dem Stück den Namen, im Fall sie die Handlung beherrschte, sonst wurde der Name des Stücks von Tracht und Charakter des Chors geholt. Neben ihn trat der »zweite Kämpfer« als sein Begleiter und Genosse, ihm gegenüber stand der dritte, weniger geachtete Schauspieler als Charakterspieler, Intrigant, Vertreter des Gegenspiels.

Diese Stellung der drei Darsteller wurde bei Verfertigung und Verteilung der Rollen von Sophokles festgehalten. Sie waren für seine Stücke der Hauptheld, der Genosse, der Gegenspieler. Aber auch die Nebenrollen, die jeder von ihnen neben der seiner Stellung entsprechenden Hauptrolle im Stück übernehmen musste, wurden, so weit das irgend möglich war, nach den Beziehungen verteilt, die sie zu der Rolle des Haupthelden hatten. Die Vertreter und Gesinnungsgenossen des ersten Helden erhielt er selbst, die Freunde, Zugehörigen soviel möglich der zweite Schauspieler, die fremden, feindlichen, widerstrebenden Partien der Gegenspieler, außerdem freilich mit dem zweiten zuweilen Aushilfsrollen.

Daraus ergab sich eine merkwürdige Art von Bühnenwirkungen, die wir unkünstlerisch nennen möchten, die aber für den Dichter der attischen Bühne nicht geringe Bedeutung hatten. Die nächste Aufgabe der Schauspieler war nämlich allerdings, jede ihrer Rollen in demselben Stück durch verschiedene Masken zu bezeichnen und durch veränderte Stimmlage, durch Verschiedenheit in Vortrag und Gebärden auszuzeichnen. Und wir erkennen, dass auch hier viel Gewohnheitsmäßiges und Festgesetztes war, zum

Beispiel im Aufzug und Vortrag der Boten, in Schritt, Haltung, Gebärde der jungen und älteren Frauen. Aber eine zweite Eigentümlichkeit dieser feststehenden Rollenverteilung war, dass die Stetigkeit des Darstellers bei seinen einzelnen Partien durchschien und als etwas Gehöriges und Wirksames auch vom Zuschauer empfunden ward. Der Darsteller wurde auf der attischen Bühne zu einer idealen Einheit, die ihre Rollen zusammenhielt; über der Täuschung, dass verschiedene Menschen sprächen, blieb dem Zuschauer die Empfindung, dass sie im Grunde ein und derselbe waren. Und diesen Umstand benutzte der Dichter zu besonderen dramatischen Wirkungen. Wenn die Antigone zum Tod abgeführt war, klang aus den Drohworten des Teiresias an Kreon hinter der veränderten Tonlage dieselbe bewegte Menschenseele heraus, und derselbe Klang, dasselbe geistige Wesen rührte in den Worten des Exangelos, der das traurige Ende der Antigone und des Hämon berichtete, wieder das Gemüt der Zuschauer. Antigone kehrte, auch als sie zum Tod abgegangen war, immer wieder auf die Bühne zurück. Dadurch entstand bei der Aufführung zuweilen eine Steigerung der tragischen Wirkungen, wo wir beim Lesen einen Abfall bemerken. Wenn in der *Elektra* derselbe Schauspieler den Orest und die Klytämnestra, Sohn und Mutter, den Mörder und die zu Mordende darstellte, so mahnte der Gleichklang der Stimme den Zuschauer an das gemeinsame Blut, dieselbe kalte Entschlossenheit und schneidende Schärfe des Tons (es waren Rollen des dritten Schauspielers) an die innere Verwandtschaft der beiden Naturen; aber diese Einheit mäßigte vielleicht auch den Schauer, den die furchtbare Handlung hervorbrachte. Wenn im *Aias* der Held des Stücks sich schon auf dem Höhepunkt tötete, so war das unzweifelhaft auch in den Augen der Griechen eine Gefahr des Stoffs, weil dieser Umstand ihnen in diesem Fall nicht die Einheit der Handlung verringerte, wohl aber das Gewicht zu sehr nach dem Anfang verlegte. Wenn nun aber unmittelbar darauf aus der Maske des Teukros dasselbe ehrliche, treuherzige Wesen heraustönte, nur jugendlicher, frischer, ungebrochen, so fühlte der Athener nicht nur mit Behagen die Blutsverwandtschaft heraus, auch die Seele des Aias nahm lebhaft teil

an dem fortgesetzten Kampf um sein Grab. Besonders liebenswürdig ist die Weise, wie Sophokles – allerdings nicht er allein – diese Wirkung benutzt, um den Untergang einer Hauptperson, der nur berichtet werden kann, in der Katastrophe ergreifend darzustellen. In jedem der vier Stücke, die die sehr ausgezeichnete Rolle eines Boten der Katastrophe (in den *Trachinierinnen* die Amme) enthalten, ist der Darsteller desjenigen Helden, dessen Untergang berichtet wird, selbst wieder der Bote, der die rührenden Umstände des Todes erzählt, zuweilen in wundervoll belebter Rede; dem Athener tönte in solchem Fall die Stimme des Geschiedenen noch aus dem Hades herauf in die Seele; so die Stimme der Jokaste, des Ödipus auf Kolonos, der Antigone, der Deianeira. Am eigentümlichsten aber ist im *Philoktet* die Wiederkehr desselben Schauspielers in verschiedenen Rollen für die dramatische Wirkung verwertet, es wird später davon die Rede sein.¹²

Solche Verstärkung des Effekts durch eine Verminderung der szenischen Täuschung ist uns fremdartig, aber nicht unerhört. An dem Darstellen der Frauenrollen durch Männer – das Goethe in Rom sah – hängt eine ähnliche Wirkung.

Diese Eigentümlichkeit der attischen Bühne gab dem Dichter einige Rechte im Aufbau der Handlung, die wir nicht mehr gestatten. Der erste Held konnte in seiner Hauptrolle für längere Teile des Stücks entbehrt werden, wie *Antigone* und *Aias*. Wenn in den *Trachinierinnen* der Hauptheld Herakles gar erst in der letzten Szene auftritt, so ist er doch in seinen Vertretern von Anfang an wirksam gewesen. Die Dienerin des Prologs, die auf den abwesenden Herakles hinweist, sein Herold Lichas, der von ihm erzählt, sprechen mit der gedämpften Stimme des Helden.

Und dieses Zurücktreten des Haupthelden war den alten Dichtern häufig als kluge Aushilfe nötig, um die Schonung zu verdecken, die vor anderen der erste Schauspieler für sich fordern musste. Die fast übermenschliche Anstrengung einer dramatischen Tagesleistung konnte nur dann ertragen werden, wenn nicht derselbe Darsteller in jeder der drei Tagestragödien die längste und angreifendste Rollengruppe hatte. Hauptrolle blieb den Griechen zwar immer die des Protagonisten, der die Würde und

das Pathos hatte, auch wenn vielleicht dieser anstrengenden Partie nur eine Szene gegeben war. Aber der Dichter war gezwungen, das, was wir Hauptrolle nennen, die umfangreichste Partie, in einzelnen Stücken des Festtages dem zweiten oder dritten Schauspieler zu geben;¹³ denn er musste bedacht sein, die Verszahl der drei Tragödien möglichst gleichmäßig unter seine drei Kämpfer zu verteilen.'

Die erhaltenen Tragödien des Sophokles unterscheiden sich aber durch die Beschaffenheit ihrer Handlung noch mehr als durch ihren Bau von dem Drama der Germanen. Das Teilstück der Sage, das Sophokles für seine Handlung verwendet, hat eigentümliche Voraussetzungen. Sein Drama stellt, im Ganzen betrachtet, die Wiederherstellung einer bereits gestörten Ordnung dar, Rache, Sühne, Ausgleichung; die Voraussetzung desselben ist also die ärgste Störung, Verwirrung, Missetat.

Das Drama der Germanen hat zu seiner Voraussetzung, im Ganzen betrachtet, eine gewisse, wenn auch ungenügende Ordnung und Ruhe, gegen die sich die Person des Helden erhebt, Störung, Verwirrung, Missetat hervorbringend, bis er durch die gegenstrebenden Gewalten gebändigt und eine neue Ordnung hergestellt wird. Die Handlung des Sophokles beginnt also etwa nach dem Höhepunkt unserer Stücke. Einer hat in Unwissenheit den Vater erschlagen, die Mutter geheiratet, das ist Voraussetzung; wie dieses vorausgegangene Unheil an ihm zu Tage kommt, ist das Stück. Eine hofft auf den jungen Bruder in der Fremde, dass er den getöteten Vater an der bösen Mutter räche; wie sie trauert und hofft, durch falsche Nachricht von seinem Tod erschreckt, durch seine Ankunft beglückt wird und die Tat der Rache empfindet, das ist das Stück. Alles, was von Unglück, Frevel, Schuld der ungeheuren Rache vorausging, ja die Rachedat selbst wird dargestellt durch die Reflexe, die in die Seele einer Frau fallen, der Schwester des Rächers, Tochter des Gemordeten und der Mörderin. Ein unglücklicher Fürst, aus seiner Heimat vertrieben, teilt der gastfreien Stadt, die ihn aufnimmt, dankbar den geheimnisvollen Segen zu, der nach Götterspruch an seiner Grabstätte hängt. Eine Jungfrau

beerdigt gegen den Befehl des Fürsten den Bruder, der im Feld erschlagen liegt, sie wird deshalb zum Tod verurteilt und zieht Sohn und Gattin des harten Richters mit sich in den Tod. Einem umher-schweifenden Helden wird von der Gattin, die von seiner Treu-losigkeit hört und seine Liebe wiedergewinnen will, ein Zaubergewand in die Fremde gesendet; das ihm den Leib verbrennt. Aus Schmerz darüber tötet sich die Frau, er lässt sich durch Feuer verzehren.¹⁴ Ein Held, der im Wahnsinn erbeutete Herden statt der gehassten Fürsten seines Volkes erschlagen hat, tötet sich aus Scham, seine Freunde setzen ihm ein ehrliches Begräbnis durch. Ein Held, der wegen widerwärtiger Krankheit von seinem Heer auf eine menschenleere Insel ausgesetzt ist, wird, weil ein Götterspruch zum Heil des Heeres seine Rückkehr fordert, durch die Verhassten, die ihn aussetzten, zurückgeholt. – Immer ist, was dem Stück vorausgeht, ein großer Teil dessen, was wir in die Handlung einschließen müssten.¹⁵

Aber wenn uns von sieben erhaltenen Stücken des Sophokles auf mehr als hundert verlorene ein vorsichtiges Urteil erlaubt ist, scheint diese Behandlung der Mythen auch bei den Griechen nicht allgemein, sondern für Sophokles bezeichnend zu sein. Dass Aischylos in seinen Trilogien größere Teilstücke der Sage: Unrecht, Verwicklung, Lösung, verwertete, erkennen wir deutlich. Bei Euripides wenigstens, dass er zuweilen über die abschließenden Endstücke der Sage hinausging oder das Vorausgegangene mit mehr Behagen als Kunst in epischem Prolog berichtet. In seinen beiden besten Stücken, dem *Hippolytos* und der *Medea*, ist die Handlung auf Voraussetzungen gebaut, die auch bei neueren Stücken möglich wären.

Diese Anordnung der Handlung bei Sophokles gestattete nicht nur die größte Aufregung leidenschaftlicher Empfindung, auch eine feste Charakterfüging; aber sie schloss dennoch zahlreiche innere Wandlungen aus, die unseren Stücken unentbehrlich sind. Wie die ungeheuren Voraussetzungen auf die Helden wirken, das vermochte er mit unerreichter Meisterschaft darzustellen, aber es waren gegebene, höchst ungewöhnliche Zustände, durch die die Helden beeinflusst wurden.

Die geheimen und reizvollen Kämpfe des Inneren, die von einer verhältnismäßigen Ruhe bis zur Leidenschaft und zu einem Tun treiben, Zweifel und Regungen des Gewissens, und wieder die Umänderungen, die in Empfindung und Charakter durch ein ungeheures Tun an dem Helden selbst hervorgebracht werden, erlaubt die Bühne des Sophokles nicht darzustellen. Wie jemand nach und nach etwas Fürchterliches erfuhr, wie er sich benahm, nachdem er einen verhängnisvollen Entschluss gefasst hatte, das lockte zur Schilderung; wie er aber um den Entschluss kämpfte, wie das ungeheure Schicksal, das auf ihn eindrang, durch sein eigenes Tun bereitet wurde, das war, so scheint es, für die Bühne des Sophokles nicht dramatisch. Euripides ist darin beweglicher und uns ähnlicher, aber in den Augen seiner Zeitgenossen war das kein unbedingter Vorzug. – Einer der entschlossensten Charaktere unserer Bühne ist Macbeth; aber man kann wohl sagen, er wäre den Athenern vor der Szene durchaus unerträglich, schwächlich, unheldenhaft gewesen. Was uns als das Menschlichste in ihm erscheint, und was wir als die größte Kunst des Dichters bewundern, sein gewaltiges Ringen um die Tat, der Zweifel, die Gewissensbisse, das war dem tragischen Helden der Griechen gar nicht gestattet. Die Griechen waren sehr empfindlich gegen Schwankungen des Willens; die Größe ihrer Helden bestand vor allem in Festigkeit. Der erste Schauspieler hätte schwerlich einen Charakter dargestellt, der sich durch andere Personen des Stücks in irgend einer Hauptsache leiten lässt. Jedes Umstimmen der Hauptpersonen auch in Nebensachen musste vorsichtig motiviert und entschuldigt werden. Ödipus weigert sich, seinen Sohn zu sehen, Theseus macht ihm vergebens ernste Vorstellungen über seine Hartnäckigkeit, Antigone muss erst den Zuschauern erklären: Anhören ist ja nicht Nachgeben. Wäre Philoktet dem verständigen Zureden des zweiten Schauspielers gewichen, er wäre nicht mehr der starke Held gewesen; Neoptolemos ändert allerdings seine Stellung zum Philoktet, und das Publikum war stark dafür erwärmt worden, dass er es doch tat, aber das war nur Rückkehr zu seinem eigentlichen Wesen und er war auch nur zweiter Schauspieler. Wir sind geneigt, den Kreon der Antigone als eine dankbare Rolle zu betrach-

ten, den Griechen war er nur eine Rolle dritten Ranges; dem Charakter fehlt die Berechtigung zum Pathos. Gerade der Zug, der ihn unserer Empfindung nahe stellt, dass er durch den Teiresias gründlich erschüttert und umgestimmt wird, – jenes Kunstmittel des Dichters, eine neue Spannung in die Handlung zu bringen, – das verminderte den Griechen die Anteilnahme an dem Charakter. Und dass derselbe Zug in der Familie und dem Stück noch einmal vorkommt, dass auch Hämon nach dem Bericht des Boten zuerst den Vater töten will, dann aber sich selbst ermordet – für uns ebenfalls ein sehr bezeichnender und menschlicher Zug –, das scheint der attischen Kritik sogar einen Vorwurf gegen den Dichter begründet zu haben, der so unwürdiges Schwanken zweimal in der Tragödie vorführte. – Wo einmal eine Überführung des einen Charakters zu der Ansicht des anderen durchgesetzt wird, da geht sie – außer in der Katastrophe des Aias – kaum während der Szene selbst vor sich, in der die Parteien gegen einander mit langen und kurzen Versreihen fechten, sondern die Umwandlung wird gern hinter die Szene verlegt, der Beeinflusste tritt dann umgestimmt in die neue Situation.

Der Kampf des griechischen Helden war ein egoistischer, seine Zwecke mit seinem Leben beendet. Dem Helden der Germanen ist die Stellung zum Schicksal auch deshalb eine andere, weil ihm der Zweck seines Daseins, der sittliche Inhalt, sein ideales Empfinden weit über das Leben selbst hinausreicht: Liebe, Ehre, Patriotismus. Der Zuschauer bei den Germanen bringt die Vorstellung mit, dass die Helden der Bühne nicht nur um ihrer selbst willen da sind, ja nicht einmal vorzugsweise, sondern dass gerade sie mit ihrer freien Selbstbestimmung höheren Zwecken zu dienen haben, mag man dieses Höhere, über ihnen Stehende als Vorsehung und Weltordnung, als bürgerliche Gesellschaft, als Staat auffassen. Die Vernichtung ihres Lebens ist nicht mehr in der Weise Untergang, wie in der alten Tragödie. Im *Ödipus auf Kolonos* ergriff die Athener die Größe des Inhalts mächtig; sie empfanden hier einmal lebhaft die Humanität eines Lebens, das über das Dasein hinaus und zwar durch seinen Tod dem Gemeinwesen einen hohen Dienst erwies. Eben daher stammt die große Schlusswir-

kung der *Eumeniden*. Auch hier wurde Schicksal und Leiden des Einzelnen zum Segen für das Allgemeine gewendet. Dass die größten Unglücklichen der Sage, Ödipus und Orest, für ihre Untat eine so hohe Sühne geben, das erschien den Griechen als eine neue und höchst edle Verwertung des Menschen auf der Bühne, die nicht ihrem Leben, aber ihrer Kunst fremd war. Uns Moderne lässt die undramatische Steigerung des Mitgefühls durch praktische, dem Vaterland nutzbringende Schlussergebnisse kalt. Aber es ist immerhin lehrreich, dass die beiden größten dramatischen Dichter der Hellenen einmal das Leben ihrer Helden in die Weltanschauung erhoben, in der wir selbst zu atmen und die Helden unserer Bühne zu sehen gewohnt sind.

Wie Sophokles seine Charaktere und Situationen unter solchem Zwang bildet, ist sehr merkwürdig. Sein Gefühl für die Kontraste wirkt mit der Stärke einer Naturkraft, der er selbst fast nicht Widerstand leisten konnte. Man betrachte noch einmal die harte, schadenfrohe Athene im *Aias*. Sie ist durch den Gegensatz zu dem menschlichen Odysseus hervorgerufen und zeigt die geforderte Gegenfarbe mit einer rücksichtslosen Schärfe, bei der die Göttin allerdings zu kurz kommt, weil sie die dem Menelaos ähnliche Schattierung ihres Wesens mit ihrer Göttlichkeit verständlich erklären will. Dasselbe Stück gibt in jeder Szene guten Einblick in die Art und Weise seines Schaffens, die so naturwüchsig und dabei doch so aller Wirkungen mächtig und so mühelos souverän ist, dass wir wohl begreifen, wenn die Griechen etwas Göttliches darin empfanden. Eine Stimmung fordert hier überall die andere, ein Charakter den anderen, genau, rein, sicher treibt jede Farbe, jede Melodie die entsprechende andere hervor. Mittelpunkt des Stücks ist die Stimmung des Aias nach dem Erwachen. Wie edel und menschlich empfindet der Dichter das Wesen des Mannes unter den abenteuerlichen Voraussetzungen des Stücks! Der warmherzige, ehrliche, heißköpfige Held, der veredelte Berlichingen des Hellenenheeres, ist einige Male knorrig gegen die Götter gewesen, da ist das Unglück über ihn gekommen. Die erschütternde Verzweiflung einer großartigen Natur, die durch Schmach und Scham gebrochen wird, die rührende Verhüllung seines Ent-

schlusses zu sterben und das gehaltene Pathos eines Kriegers, der aus freiem Entschluss seine letzte Tat tut, das waren die drei Bewegungen im Charakter des ersten Helden, die dem Dichter die drei großen Szenen und die Forderungen für das ganze Stück gaben. Zuerst als Gegensatz im Prolog das Bild des Aias selbst. Hier ist er noch Unmensch unter den getöteten Tieren, starr wie im Halbschlaf. Es ist der gegebene Gegensatz zu dem erwachten Helden, zugleich die höchste Klugheit. Die Situation war auf der Bühne ebenso lächerlich wie unheimlich, der Dichter hütete sich wohl, etwas anderes aus ihr machen zu wollen. Beide Gegenspieler mussten sich ihrem herabziehenden Zwang fügen. Odysseus erhielt einen leisen Anflug von diesem Lächerlichen, und Athene die kalte höhnende Härte. Es ist genau die richtige Farbe, die das Dargestellte forderte, ein Gegensatz mit der rücksichtslosen Strenge ausgebildet, die nicht durch kalte Berechnung, nicht durch unbewusstes Gefühl, sondern geschaffen war, wie ein großer Dichter schafft, mit einer gewissen Naturnotwendigkeit und doch mit freiem Bewusstsein.

In derselben Abhängigkeit vom Haupthelden sind die sämtlichen Rollen des Stücks gebildet, nach den Bedingungen, unter denen der Grieche für die drei Schauspieler schuf: als Mitspieler, Nebenspieler, Gegenspieler. Zunächst das andere Ich des Aias, der treue, pflichtvolle Bruder Teukros, dann die zweiten Rollen, seine Frau, die Beute seines Speeres, Tekmessa, liebend, besorgt, die aber wohl versteht, dem Helden entgegenzutreten, und sein freundlicher Gegner Odysseus; schließlich die Feinde, wieder drei Abstufungen des Hasses: die Göttin, der feindliche Parteimann und der klügere Bruder desselben, dem der Hass durch Rücksichten der Staatsklugheit gebändigt wird. Wenn in der letzten Szene der Gegenspieler und der feindliche Freund des Helden sich über das Grab vertragen, so erkannte der Athener aus dem Vertrag, den sie schlossen, sehr bestimmt den Gegensatz zu der Eröffnungsszene, wo dieselben Stimmen gegen den Wahnsinnigen Partei genommen hatten.

Auch innerhalb der einzelnen Charaktere des Sophokles ist die ungewöhnliche Reinheit und Kraft seines Harmoniegefühls und

dieselbe Art des Schaffens in Gegensätzen bewundernswert. Er empfand hier wieder sicher und ohne fehlzugreifen, was an ihnen wirksam sein konnte, und was ihm nicht gestattet war. Die Helden des Epos und der Sage sträuben sich heftig gegen die Verwandlung in dramatische Charaktere, sie vertragen nur ein gewisses Maß von innerem Leben und menschlicher Freiheit; wer ihnen mehr verleihen will, dem zerreißen sie das lockere Gewebe ihrer – auf der Bühne barbarischen – Mythe in unbrauchbare Fetzen. Der weise Dichter der Athener erkennt sehr wohl die innere Härte und Unbildsamkeit der Gestalten, die er in Charaktere umzuformen hat. Deshalb nimmt er so wenig wie möglich von der Sage selbst in sein Drama auf. Er findet aber einen sehr einfachen und sehr verständlichen Grundzug ihres Wesens, wie ihn seine Handlung braucht, und lässt sie diese eine Charaktereigenschaft mit einer ausgezeichneten Strenge und Folgerichtigkeit immer wieder geltend machen. Dieser bestimmende Zug ist stets ein zum Tun treibender: Stolz, Hass, Gattenliebe, Pflichtgefühl, Amtseifer. Und der Dichter führt seine Charaktere keineswegs als ein milder Gebieter, er mutet ihnen nach ihrer Richtung das Kühnste und Äußerste zu, ja er ist so schneidend hart und erbarmungslos, dass uns weichen Menschen über die furchtbare Einseitigkeit, in der er sie dahinschreiten lässt, vielleicht einmal Entsetzen ankommt, und dass auch die Athener solche Wirkungen mit dem Anpacken des Molosserhundes verglichen. Die trotzigte Geschwisterliebe der Antigone, der tödlich gekränkte Stolz des Aias, die Verbitterung des gequälten Philoktet, der Hass der Elektra werden in herber und gesteigerter Größe herausgetrieben und in den tödlichen Kampf gestellt.

Aber gegenüber dieser Grundlage der Charaktere empfindet er wieder mit wundervoller Schönheit und Sicherheit gerade die entsprechende milde und freundliche Eigenschaft, die seinen Charakteren bei ihrer besonderen Härte möglich ist. Wieder tritt dieser Gegensatz mit der Kraft einer geforderten Gegenfarbe in den Helden heraus, und diese zweite und entgegengesetzte Eigenschaft seiner Personen, – fast immer die weiche, herzliche, rührende Seite ihres Wesens: Liebe neben Hass, Freundestreue neben

Feindseligkeit, ehrliche Biederkeit neben jähem Zornmut – ist mit der höchsten Poesie und dem schönsten Farbenglanz geschmückt. Aias, der seine Feinde mit wahnsinnigem Hass schlachten wollte, zeigt eine ungewöhnliche Stärke des Familiengefühls, treuherzige, tief innige Liebe zu seinen Freunden, dem entfernten Bruder, dem Kind, der Gattin; Elektra, die fast nur von dem Hass gegen ihre Mutter lebt, hängt sich mit den weichsten Lauten der Zärtlichkeit an den Hals des ersehnten Bruders; der gequälte, in gräulichem Schmerz schreiende Philoktet, der das Schwert verlangt, sich selbst die Knochen zu zerhauen, blickt so hilflos, dankbar und ergeben zu dem menschenfreundlichen Jüngling auf, der das widerwärtige Leiden ansehen kann, ohne sein Grauen zu offenbaren. – Nur die Hauptcharaktere zeigen diese Entfaltung ihrer stark empfundenen Einheit in zwei entgegengesetzten Richtungen, die Nebenpersonen weisen in der Regel nur die geforderte Ergänzungsfarbe auf: Kreon dreimal, Odysseus zweimal, beide in jedem ihrer Stücke anders abgeschattet, Ismene, Theseus, Orest.

Solche Vereinigung zweier Kontrastfarben in einem Hauptcharakter war dem Griechen nur möglich, weil er ein großer Dichter und Menschenkenner war, das heißt, weil seine schaffende Seele deutlich die tiefsten Wurzeln eines menschlichen Daseins empfand, aus denen die beiden gegenüberstehenden Blätter seiner Charaktere herauswuchsen. Und diese sichere Anschauung von dem Kern jedes Menschenlebens, die höchste Dichtereigenschaft ist es, die bewirkt, dass das einfache Heraustreiben zweier entgegengesetzter Farben in dem Charakter den schönen Schein des Reichtums, der Fülle und Rundung hervorbringt. Es ist eine bezaubernde Täuschung, in der er seine Zuschauer zu erhalten weiß, sie gibt seinen Bildern genau die Art von Leben, die in seinen Stoffen auf der Bühne möglich war. Bei uns zeigen die Charaktere großer Dichter weit kunstvollere Bildung als jene antiken, die so einfach Blatt gegen Blatt aus der Wurzel heraufgeschossen sind; Romeo, Hamlet, Faust und Wallenstein können nicht auf so einfache Urform zurückgeführt werden. Und sie sind allerdings die Erzeugnisse einer höheren Entwicklungsstufe der Mensch-

heit. Aber deshalb sind die Gestalten des Sophokles durchaus nicht weniger bewundernswert und fesselnd. Denn er weiß ihre einfache Anlage mit einem Adel der Gesinnung und in einer Schönheit und Größe der Umriss zu bilden, die schon im Altertum Staunen erregten. Nirgends fehlt an Hauptcharakteren und Nebenfiguren Hoheit und Gewalt, überall empfindet man aus ihrer Haltung die Einsicht und unumschränkte Herrschermacht einer großen Dichternatur.

Aischylos setzt in die Charaktere der Bühne einen charakteristischen Zug, der ihre Eigenart verständlich macht, in Prometheus, Klytämnestra, Agamemnon; Sophokles vertiefte seine großen Rollen, indem er ihnen zwei scheinbar entgegengesetzte, in Wahrheit einander fordernde und ergänzende Eigenschaften zuteilte; als Euripides weiterging und die Wirklichkeit nachahmend Bilder schuf, die lebenden Menschen glichen, zerfuhr und verkauste sich ihm die Faser des alten Stoffs, wie im Sonnenlicht das gefärbte Zeug der Deianeira.

Dieselbe Freudigkeit und das sichere Empfinden der Gegensätze lässt den Dichter Sophokles auch die Schwierigkeit überwinden, die gerade seine Auswahl der Mythen bereitete. Die zahlreichen und ungeheuren Voraussetzungen, die seine Handlung hat, scheinen einer kräftigen Aktion, die von dem Helden selbst ausgeht, besonders ungünstig. In den letzten Stunden ihres Schicksals sind, so scheint es, die Helden fast immer leidende, nicht frei waltende. Aber je größeren Druck von außen ihnen der Dichter auflegt, desto höher wird die Kraft, mit der er sie dagegen stemmt. Auch wo bereits in der ersten aufsteigenden Hälfte des Stücks Schicksal oder fremde Gewalt an dem Helden handelt, steht dieser nicht aufnehmend, sondern stößt mit größtem Nachdruck sein Wesen dagegen; er wird im Grunde allerdings getrieben, aber er scheint in ausgezeichneter Weise der Treibende, so König Ödipus, Elektra, selbst Philoktet, sämtlich tatkräftige Naturen, die zürnen, drängen, steigern. Wenn jemand in einer dem Drama gefährlichen Verteidigungsstellung stand, so war es der arme König Ödipus. Man sehe zu, wie Sophokles ihn bis zum Höhepunkt in wachsender Aufregung als gegenkämpfend darstellt; je

unheimlicher dem König selbst seine Sache wird, desto heftiger schlägt er auf seine Umgebung.

Dies sind einige der Bedingungen, unter denen der Dichter seine Handlung schuf. Wenn auch die Stücke des Sophokles mit den Chören ungefähr dieselbe Zeit in Anspruch nahmen, die in mittlerem Durchschnitt unsere Dramen fordern, so ist doch die Handlung weit kürzer als die unsere. Denn ganz abgesehen von dem Chor, von den lyrischen und epischen Einsätzen, ist die ganze Anlage der Szenen größer und im Ganzen breiter; die Handlung würde nach unserer Art zu arbeiten kaum die Hälfte eines Theaterabends füllen. Die Übergänge zur folgenden Szene sind kurz, aber genau motiviert, Abgehen und Auftreten neuer Rollen wird erklärt, kleine Verbindungsglieder zwischen ausgeführten Szenen sind selten. Die Zahl der Einschnitte stand nicht fest, erst in der späteren Zeit der antiken Tragödie wurde die Fünzfzahl der Akte festgehalten. Die einzelnen Glieder der Handlung waren durch Chorgesänge geschieden, jeder solche Teil, der in der Regel einer unserer ausgeführten Szenen entspricht, setzte sich in seinem Inhalt von dem Vorhergehenden ab, nicht so scharf wie unsere Akte. Es scheint fast, dass die einzelnen Stücke des Tages – nicht die Teile eines Stücks – durch einen heraufgezogenen Vorhang bereits getrennt wurden. Zwar lässt sich das Situationsbild im Anfang des *König Ödipus* auch anders erklären, aber da die Dekoration des Sophokles bereits im Stück mitspielt – und er liebt es ebenso sehr darauf hinzuweisen, wie Aischylos auf seine Wagen und Flugmaschinen –, so muss ihre Befestigung vor Beginn eines neuen Stücks doch den Augen der Zuschauer entzogen worden sein.

Eine andere Eigentümlichkeit des Sophokles, soweit sie für uns erkennbar ist, liegt in dem schönen ebenmäßigen Bau seiner Stücke.

Stärker als bei uns geschieht, waren Einleitung und Schluss des alten Dramas von dem übrigen Bau abgesetzt. Die Einleitung hieß Prologus, umfasste einen oder mehrere Auftritte von Solospielern vor dem ersten Einzug des Chors, enthielt alle Hauptsachen der

Exposition und wurde durch Chorgesang von der aufsteigenden Handlung getrennt. Der Schluss, Exodus, in gleicher Weise durch Chorgesang von der sinkenden Handlung geschieden, war aus einer sorgfältig gearbeiteten Szenengruppe zusammengesetzt und umschloss den Teil der dramatischen Handlung, den wir Katastrophe nennen. Der Prolog des Sophokles ist in allen erhaltenen Stücken eine kunstvoll aufgebaute Dialogszene mit nicht unbedeutender Bewegung, in der zwei, zuweilen sämtliche drei Schauspieler auftreten und ihre Parteistellung zueinander darlegen. Er enthält aber zweierlei, erstens: die allgemeinen Voraussetzungen des Stücks; zweitens: was dem Sophokles eigentümlich zu sein scheint, eine besonders eindrucksvolle Vorführung des erregenden Moments, das nach dem Chorgesang die Handlung bewegen soll.

Auf den Prolog folgt der erste Chorgesang, nach diesem die Handlung mit dem Eintreten der ersten Erregung; von da steigert sich die Handlung in zwei oder mehr Absätzen bis zum Höhepunkt. Es sind bei Sophokles zuweilen sehr feine, an sich unbedeutende Motive, die diese Steigerung verursachen. Mächtig aber erhebt sich die Spitze der Handlung, allen Farbenglanz, die höchste Poesie verwendet er zum Heraustreiben dieses Moments. Und wo die Handlung einen starken Umschwung gestattet, folgt die Szene des Umschwungs, Peripetie oder Erkennung, nicht plötzlich und unerwartet, sondern mit seinem Übergang, immer in kunstvoller Ausführung. Von da stürzt die Handlung rasch zum Ende, nur zuweilen ist noch vor dem Exodus eine Stufe eingefügt. Die Katastrophe selbst aber ist wie eine besondere Handlung gebildet, sie besteht nicht aus einer Szene, sondern aus einem Bündel, der glänzende Botenbericht, die dramatische Aktion und zuweilen lyrische Pathoszenen liegen darin durch kurze Übergänge verbunden.

Nicht in allen Stücken ist die Katastrophe gleich kräftig und mit hochgesteigerten Wirkungen behandelt. Es mag auch die Stellung des Stücks zu den anderen desselben Tages die Arbeit des Schlusses bestimmt haben.

Die Tragödie *Antigone* enthält – außer Prolog und Katastrophe – fünf Teile, von denen die drei ersten die Steigerung, der vierte

den Höhepunkt, der fünfte die Umkehr bilden. Jeder dieser Teile, durch einen Chorgesang von den übrigen getrennt, umfasst eine zweiteilige Szene. Die Idee des Stücks ist: Eine Jungfrau, die wider den Befehl des Königs ihren im Kampf gegen die Vaterstadt gefallenen Bruder beerdigt, wird von dem König zum Tod verurteilt; dem König gehen deshalb Sohn und Gattin durch Selbstmord verloren. Der Prolog bringt in einer Dialogszene, die den Gegensatz der Heldin zu ihren befreundeten Helfern ausspricht, die Grundlage der Handlung und die Erklärung des aufregenden Moments: den Entschluss der Antigone, ihren Bruder zu bestatten. Die erste Stufe der Steigerung ist nach Einführung des Königs Kreon der Botenbericht, dass Polyneikes heimlich beerdigt sei, Zorn des Kreon und sein Befehl an die Wächter, den Täter zu finden. Die zweite Stufe ist die Einführung der ergriffenen Antigone, das Aussprechen ihres Gegensatzes zu Kreon und das Eindringen der Ismene, die sich für eine Mitschuldige der Schwester erklärt und mit ihr sterben will. Die dritte Stufe der Steigerung: das Flehen Hämons und, da Kreon unerbittlich bleibt, die Verzweiflung des Liebenden. Auf die Botenszene waren bis dahin immer größere bewegte Dialogszenen gefolgt. Den Höhepunkt bildet die Pathos-szene der Antigone, Gesang und Rezitation; an diese schließt sich der Befehl des Kreon, sie zum Tod abzuführen. Von da sinkt die Handlung schnell hinab. Der Seher Teiresias verkündet dem Kreon Unheil und straft seinen Trotz; Kreon wird erweicht und gibt Befehl, die Antigone aus dem Grabgewölbe, in dem sie eingeschlossen ist, zu befreien. Und jetzt beginnt die Katastrophe in einer großen Szenengruppe: Botenbericht über den Tod der Antigone und des Hämon und verzweifelter Abgang der Eurydike, Klageszene des Kreon und neuer Botenbericht über den Tod der Eurydike, Schlussklage des Kreon. Die Fortsetzung der Antigone selbst ist der Seher Teiresias und der Exangelos der Katastrophe, der befreundete Nebenspieler ist Ismene und Hämon, Gegenspieler mit geringerer Kraft und ohne Pathos ist Kreon. Eurydike ist nur Aushilfsrolle.

Das kunstvollste Stück des Sophokles ist *König Ödipus*, es besitzt alle feinen Erfindungen der attischen Bühne, außer den Vari-

ationen in Gesängen und Chor, Peripetie-, Erkennungs-, Pathos-szenen, geschmückten Bericht des Endboten. Die Handlung wird durch das Gegenspiel beherrscht, hat kurzes Steigen, verhältnismäßig schwachen Höhepunkt und längeres Sinken der Handlung. Der Prolog führt sämtliche drei Schauspieler auf und berichtet außer den Voraussetzungen: Theben unter Ödipus in Pestzeit, auch das aufregende Moment, den Orakelspruch: Der Mord des Laios soll bestraft werden, damit die Stadt Befreiung von der Seuche finde. Von da steigt die Handlung in zwei Stufen. Erste: Teiresias, von Ödipus gerufen, weigert sich, den Orakelspruch zu deuten; hart von dem heftigen Ödipus verdächtigt, weist er in doppeldeutigem Rätselwort auf den geheimnisvollen Mörder und scheidet im Zorn. Zweite Stufe: Streit des Ödipus mit Kreon durch Jokaste geschieden. Darauf Höhepunkt: Unterredung des Ödipus und der Jokaste; die Erzählung der Jokaste von dem Tod des Laios und die Worte des Ödipus: »O Weib, wie fasst es plötzlich mich bei deinem Wort«, sind die höchste Stelle der Handlung. Bis dahin hat Ödipus den eindringenden Vermutungen heftigen Widerstand entgegengestellt, ob ihm auch allmählich bange geworden, jetzt fällt die Empfindung einer unendlichen Gefahr in die Seele. Seine Rolle ist der Kampf zwischen trotzigem Selbstgefühl und bodenloser Selbstverachtung, in dieser Stelle endet das erste, beginnt die zweite. Von da geht die Handlung wieder in zwei Stufen mit prachtvoller Ausführung abwärts, die Spannung wird durch das Gegenspiel der Jokaste vermehrt, denn was ihr die furchtbare Gewissheit gibt, täuscht noch einmal den Ödipus, die Effekte der Erkennungen sind hier meisterhaft behandelt. – Die Katastrophe ist dreigliedrig: Botenszene, Pathosszene, Schluss mit einem weichen und versöhnenden Akkord.

Einfach dagegen ist der Bau der *Elektra*. Er besteht außer Prolog und Katastrophe aus zwei Stufen der Steigerung und zwei Stufen des Falls, von denen aber die beiden dem Höhepunkt zunächst stehenden mit diesem zu einer großen Szenengruppe verbunden sind, die in dieser Tragödie den Mittelpunkt mächtig heraushebt. Das Stück enthält nicht nur die stärkste dramatische Wirkung, die uns von Sophokles erhalten ist, es ist auch nach anderer Rücksicht

sehr lehrreich, weil wir im Vergleich mit den *Choephoren* des Aischylos und der *Elektra* des Euripides, die denselben Stoff behandeln, deutlich erkennen, wie die Dichter sich einer nach dem anderen die berühmte Sage zurichteten. Bei Sophokles ist Orest, der Mittelpunkt zweier Stücke der aischyleischen Trilogie, durchaus als Nebenfigur behandelt, er verübt die ungeheure Tat der Rache auf Befehl und als Werkzeug Apollos, überlegt, gefasst, ohne jede Spur von Zweifel und Schwanken, wie ein Krieger, der auf eine gefährliche Unternehmung ausgezogen ist, und nur die Katastrophe stellt diesen Hauptteil des alten Stoffs dramatisch dar. Der Inhalt des Stücks sind die Gemütsbewegungen eines höchst energischen und großartigen Frauencharakters, aber in ausgezeichnete Weise durch Wandlungen des Gefühls, durch Willen und Tat für die Bedürfnisse der Bühne geformt. Auf den Prolog, in welchem Orest und sein Pfleger die Einleitung und die Darlegung des aufregenden Moments geben: Ankunft der Rächer, das in der Handlung aber zuerst als Traum und Vorahnung Klytämnestras wirkt, – folgt die erste Stufe der steigenden Handlung: Elektra erhält von Chrysothemis die Nachricht, dass sie, die endlos Klagende, ins Gefängnis gesetzt werden solle; sie beredet Chrysothemis, den sühnenden Weiheguß, den die Mutter dem Grab des gemordeten Vaters sendet, nicht darüber zu schütten. Zweite Stufe: Kampf der Elektra und Klytämnestra, dann Höhepunkt: Der Pfleger bringt die täuschende Nachricht vom Tod des Orest. Verschiedene Wirkung der Nachricht auf die beiden Frauen. Pathosscene der Elektra. Daran geschlossen die erste Stufe der Umkehr: Chrysothemis kehrt freudig vom Grab des Vaters zurück, verkündet, dass sie eine fremde Haarlocke als fromme Weihe darauf gefunden, ein Freund sei nahe; Elektra glaubt der guten Botschaft nicht mehr, fordert die Schwester auf, mit ihr vereint den Ägisthos zu töten, zürnt der widerstehenden Chrysothemis, Entschluss, allein die Tat zu tun. Zweite Stufe: Orest als Fremder, mit dem Aschenkrug des Orest. Trauer Elektras und Erkennungsszene, von hinreißender Schönheit. Der Exodus enthält die Darstellung der Rachetat zuerst in den fürchterlichen Gemütsbewegungen der Elektra, dann Auftreten und Tötung des Ägisthos.

Der Inhalt des *Ödipus auf Kolonos* sieht, wenn man die Idee des Stücks betrachtet, höchst ungünstig für dramatische Behandlung aus. Dass ein umherirrender Greis den Segen, der nach Götterspruch an seinem Grab hängen soll, nicht der undankbaren Vaterstadt, sondern gastfreien Fremdlingen zuwendet, ein solcher Stoff scheint nur zufälliger patriotischer Empfindung der Zuschauer leidlich. Und doch hat Sophokles auch hier Spannung, Steigerung, leidenschaftlichen Kampf von Hass und Liebe einzusetzen gewusst. Das Stück hat aber eine Besonderheit im Aufbau. Der Prolog ist zu einem größeren Ganzen erweitert, das auch im äußeren Umfang der Katastrophe entspricht; er besteht aus zwei Teilen, jeder aus drei kleinen Szenen, zusammengefügt durch ein pathetisches Moment: Wechselgesang zwischen den Solospielern und dem bereits hier auftretenden Chor. Der erste Teil des Prologs enthält die Exposition, der zweite das aufregende Moment, die Nachricht, die Ismene dem greisen Ödipus bringt, dass er von seiner Vaterstadt Theben verfolgt werde. Von da steigert sich die Handlung in einem einzigen Absatz: Theseus, Herr des Landes, erscheint, verspricht seinen Schutz, – bis zum Höhepunkt, einer großen Streitszene mit kräftiger Aktion: Kreon tritt auf, die Töchter mit Gewalt fortreißend, den Ödipus selbst mit Zwang bedrohend, damit er heimkehre, aber Theseus bewährt seine schützende Gewalt und entfernt den Kreon. Darauf folgt die Umkehr in zwei Stufen, die Töchter werden dem Greis durch Theseus gerettet zurückgebracht; Polyneikes erfleht in eigennützigem Sinn Versöhnung mit dem Vater und Rückkehr desselben. Unversöhnt entsendet ihn Ödipus, nur Antigone spricht mit rührenden Worten die Treue der Schwester aus. Darauf die Katastrophe: die geheimnisvolle Entrückung des Ödipus, kurze Redeszene und Chor, dann große Botenszene und Schlussgesang. Das Stück wird durch die Erweiterung des Prologs und der Katastrophe um etwa dreihundert Verse länger, als die übrigen erhaltenen Dramen des Sophokles. Die freiere Behandlung der feststehenden Szenenform lässt ebenso wie der Inhalt erkennen, was wir auch aus alten Berichten wissen, dass die Tragödie eines der letzten Werke des greisen Dichters war.

Vielleicht das früheste der erhaltenen Dramen ist *Die Trachinierinnen*. Auch hier ist einiges Auffällige im Bau: Der Prolog enthält nur die Einleitung, Sorge der Gattin Deianeira um den in der Ferne weilenden Herakles und Entsendung des Sohnes Hyllos, den Vater aufzusuchen. Das aufregende Moment liegt im Stück selbst und bildet die erste Hälfte der zweiteiligen Steigerung: Nachricht von der Ankunft des Herakles. Zweite Stufe: Deianeira erfährt, dass die gefangene Sklavin, die der Gatte vorausgeschickt hat, seine Geliebte ist. Höhepunkt: Im ehrlichen Herzen fasst Deianeira den Entschluss, dem geliebten Mann einen Liebeszauber zu senden, den ihr ein von ihm erschlagener Feind hinterlassen hat. Sie übergibt das Zaubergewand dem Herold. Die fallende Handlung in einer Stufe berichtet ihre Sorge und Reue über die Sendung, sie hat durch eine Probe erkannt, dass etwas Unheimliches in dem Zauber sei. Der rückkehrende Sohn verkündet ihr mit harten Worten, dass dem Gemahl das Geschenk tödliche Krankheit bereitet habe. Darauf die zweiteilige Katastrophe, zuerst Botenszene, die den Tod der Deianeira verkündet, dann wird Herakles selbst, der Hauptheld des Stücks, in der Pein tödlicher Schmerzen vorgeführt, wie er nach großer Pathossszene von seinem Sohn die Verbrennung auf dem Berg Öta fordert.

Die Tragödie *Aias* enthält nach dem dreiteiligen Prolog eine Steigerung in drei Stufen, zuerst Klage und Familiengefühl des Aias und seinen Entschluss zu sterben; dann das Verhüllen seines Plans aus Rücksicht auf die Trauer der Befreundeten; schließlich (ohne dass ein Szenenwechsel anzunehmen ist) einen Botenbericht, dass Aias sich an diesem Tag nicht aus dem Zelt entfernen solle, und den Abgang der Gattin und des Chors, den Entfernten zu suchen. Darauf den Höhepunkt, die Pathossszene des Aias und seinen Selbstmord, besonders dadurch ausgezeichnet, dass der Chor vorher aus der Orchestra abgetreten ist, die Szene erhält dadurch den Charakter eines Monologs. Darauf folgt die Umkehr in zwei Teilen, zuerst das Auffinden des Toten, Klage der Tekmessa und des eintretenden Bruders Teukros; dann der Streit zwischen Teukros und Menelaos, der die Beerdigung verbieten will. Die Katastrophe schließlich, eine Steigerung dieses Streits in einer

Dialogszene zwischen Teukros und Agamemnon, die Vermittlung durch Odysseus und die Versöhnung.

Philoktet ist durch besonderen regelmäßigen Bau ausgezeichnet; die Handlung steigt und fällt in schönem Ebenmaß. Nachdem im Prolog eine Dialogszene zwischen Odysseus und Neoptolemos die Voraussetzungen und das erregende Moment erklärt hat, folgt der erste Teil, die Steigerung, in einer Gruppe von drei verbundenen Szenen, darauf der Höhepunkt und das tragische Moment in zwei Szenen, von denen die erste eine prachtvoll ausgeführte zweiteilige Pathosscene ist, dann der dritte Teil, die Umkehr, genau dem ersten entsprechend, wieder in einer Gruppe von drei verbundenen Szenen. Ebenso genau entsprechen einander die Chöre. Der erste Gesang ist Wechselgesang des zweiten Schauspielers mit dem Chor, der dritte ebenso ein Wechselgesang des ersten Schauspielers mit dem Chor. Nur in der Mitte steht ein voller Chorgesang. Die Auflösung des eintretenden Chors in ein dramatisch bewegteres Zusammenspiel – sowohl im *Philoktet* als im *Ödipus auf Kolonos* – ist wohl nicht zufällig. Man möchte aus der sicheren Beherrschung der Formen und aus der meisterhaften Szenenführung schließen, dass dieses Drama der späteren Zeit des Sophokles angehört.¹⁶

Auch hier hat der erste Schauspieler Philoktet die pathetische Rolle, die heftigen Bewegungen desselben, mit wunderbarer Schönheit und reichen Einzelzügen dargestellt, gehen durch einen großen Kreis von Stimmungen und erheben sich in dem Höhepunkt, der großen Pathosscene des Stücks, mit markerschütternder Gewalt; nie ist wohl kühner und großartiger der für das Drama so bedenkliche Zustand entsetzlicher Körperschmerzen und gleich darauf der nagenden Seelenleiden geschildert worden. Aber der ehrliche, verbitterte, hartnäckige Mann gab für die Handlung selbst nicht Gelegenheit zu dramatischem Fortschritt. So ist dieser in die Seele des zweiten Schauspielers gelegt und Neoptolemos Träger der Handlung. Nachdem er sich im Prolog den schlaun Ratschlägen des Odysseus nicht ohne Widerwillen gefügt hat, versucht er im ersten Teil der Handlung den Philoktet durch Täuschung fortzuführen, Philoktet stützt sich vertrauend

auf ihn, als den Helfer, der ihn in die Heimat zu bringen verheißt, und übergibt ihm den heiligen Bogen. Aber der Anblick der schweren Leiden des Kranken, der rührende Dank des Philoktet für die Menschlichkeit, die ihm bewiesen wird, erregen dem Sohn Achill das edle Herz, und im inneren Kampf gesteht er dem Kranken seine Absicht, ihn mit seinem Bogen zum Griechenheer zu bringen. Die Vorwürfe des enttäuschten Philoktet vermehren seine Gewissensbisse; dass der herbeieilende Odysseus den Kranken mit Gewalt festhalten lässt, steigert Neoptolemos' Aufregung. Beim Beginn der Katastrophe stellt sich des Neoptolemos Ehrlichkeit gegen Odysseus selbst zum Streit, er gibt dem Philoktet den tötenden Bogen zurück, fordert ihn noch einmal auf, zum Heer zu folgen, und als dieser sich weigert, verspricht er ihm hochgesinnt, das Wort, das er im ersten Teil der Handlung trügerisch gab, jetzt wahr zu machen, dem Hass des ganzen Griechenheeres zu trotzen und den armen Leidenden mit seinem Schiff in die Heimat zu führen. So ist durch die Charakterbewegung des treibenden Helden die Handlung dramatisch geschlossen, aber allerdings in geradem Gegensatz zu der überlieferten Sage, und Sophokles hat, um das Unveränderliche des Stoffs mit dem dramatischen Leben seines Stücks in Einklang zu bringen, zu einem Aushilfsmittel gegriffen, das in keinem anderen seiner erhaltenen Stücke benutzt wird: Er lässt in der Schlusszene das Bild des Herakles erscheinen und den Entschluss des Philoktet umstimmen.

Dieser Schluss, für unsere Empfindung unorganisch, ist doch in doppelter Richtung lehrreich, er zeigt, wie schon Sophokles durch die epische Härte des überlieferten Mythos eingeengt wurde und wie seine hohe Begabung gegen Gefahren kämpfte, an denen kurz nach ihm die alte Tragödie untergehen sollte. Ferner aber belehrt er über das Mittel, wodurch der weise Dichter den Missstand einer umstimmenden Erscheinung zwar nicht für unser Gefühl, aber für die Empfindung seiner Zuschauer zu bewältigen wusste. Zunächst beruhigte er sein künstlerisches Gewissen dadurch, dass er die innere dramatische Bewegung vorher vollständig abschloss. Das Stück, soweit es zwischen Neoptolemos

und Philoktet spielt, ist zu Ende. Nach stürmischem Kampf haben sich beide Helden in ein edles Einvernehmen gestellt. Aber sie sind auf einem Standpunkt angelangt, gegen welchen Götterspruch und der Vorteil des Hellenenheeres Widerspruch einlegen. Dieses höchste Interesse nun vertritt der dritte Schauspieler, der listenfrohe, rücksichtslose Staatsmann Odysseus. Mit der Vorliebe, die Sophokles auch sonst noch für seinen dritten Mann zeigt, hat er hier die Persönlichkeit desselben besonders fein verwertet. Nachdem der Gegenspieler im Prolog den wohlbekannten Charakter des Odysseus behaglich ausgesprochen hat, erscheint er gleich darauf in einer Verkleidung, bei der der Zuschauer nicht nur im Voraus weiß, dass die fremde Gestalt eine listige Erfindung des Odysseus ist, sondern auch die Stimme des Odysseus und sein schlaues Gebaren erkennt. Und noch dreimal tritt er als Odysseus in die Handlung, um auf den Vorteil des Ganzen, die Notwendigkeit des Zugreifens hinzuweisen, immer höher und nachdrücklicher wird sein Widerspruch. Zuletzt in der Katastrophe, kurz bevor der göttliche Heros in der Höhe sichtbar wird, tönt die Stimme und erscheint die Gestalt des warnenden Odysseus, wahrscheinlich im Schutz des Felsens, um nochmals Widerspruch zu erheben, und diesmal ist sein drohender Zuruf streng und siegbewusst. Wenn nun kurze Zeit darauf vielleicht über derselben Stelle, wo sich Odysseus auf Augenblicke gezeigt, die erklärte Gestalt des Herakles sichtbar wird und wieder mit der Stimme des dritten Schauspielers dasselbe fordert, mild und versöhnend, so erschien dem Zuschauer Herakles selbst wie eine Steigerung des Odysseus, und bei dieser letzten Wiederholung desselben Befehls empfand er nicht nur ein von außen hereintretendes Neues, sondern noch lebhafter die unwiderstehliche Kraft des klugen Menschenverstandes, der durch das ganze Stück gegen die leidenschaftliche Befangenheit der anderen Darsteller gekämpft hatte. Das Kluge und Absichtliche dieser Steigerung, die geistige Einheit der drei Rollen des dritten Schauspielers wurde von den Zuschauern zuverlässig als eine Schönheit des Stücks empfunden.

Die Bühne des Shakespeare

Dass die Freude am Schauen, die Abbildung ungewöhnlicher Ereignisse durch menschliches Spiel dem Drama der Germanen die Anfänge beherrscht hat, erkennt man noch heute an den Werken hoher Kunst wie an den Neigungen des Publikums, vor allem an den Erstlingsversuchen unserer Dichter.

Shakespeare füllte die alten Gewohnheiten eines schaulustigen Volkes mit dramatischem Leben, er schuf aus locker zusammengegebter Erzählung ein kunstvolles Drama. Aber bis auf ihn und seine romantischen Zeitgenossen reichten über fast zwei Jahrtausende hinüber einige Glanzstrahlen aus der großen Zeit des attischen Theaters.

Auch ihm war die Einrichtung der Stücke abhängig von dem Bau seiner Bühne. Sein Bühnenraum hatte, selbst in der letzten Zeit, schwerlich Seitenkulissen, und eine einfache stehende Architektur des Hintergrunds. Dieser enthielt eine erhöhte kleinere Bühne, zur Seite Pfeiler, darüber einen Balkon, von welchem Treppen zur Vorderbühne herabführten. Der vordere Spielraum hatte keinen Vorhang, die Einschnitte im Stück konnten nur durch Pausen bezeichnet werden und trennten deshalb weit weniger als bei uns. Es war deshalb nicht ebenso wie auf unserem Theater möglich, in die Mitte einer Situation einzuführen oder dieselbe unvollendet zu lassen; in Shakespeares Dramen mussten alle Personen auftreten, bevor sie zu dem Publikum sprechen konnten, und alle vor den Augen der Zuschauer abgehen, sogar die Toten mussten in angemessener Weise hinausgetragen werden. Nur die innere Bühne war durch einen Behang verdeckt, der im Stück ohne Mühe auf- und zugezogen wurde und einen bequemen Wechsel der Szene bezeichnete. Erst war der Vorderraum Straße, auf welchem Romeo und seine Begleiter in Maske auftraten; waren sie abgezogen, dann öffnete sich der Vorhang, man war in den Gastzimmern des Capulet, die durch aufwartende Diener angedeutet wurden. Capulet trat aus dem Hintergrund der Mitte hervor und begrüßte die Fremden, seine Gesellschaft quoll auf die Bühne und verteilte sich im Vordergrund; hatten sich die Gäste

entfernt, so schloss sich der Mittelvorhang hinter Julia und der Amme; dann war die Bühne wieder Straße, von der Romeo hinter den Vorhang schlüpfte, um den lustigen Gefährten, die nach ihm riefen, unsichtbar zu werden; waren diese abgegangen, so erschien Julia auf dem Balkon, die Bühne war Garten, Romeo trat hervor usw.¹⁷ Alles beweglicher und leichter, wechselnde Gruppen, ein rascheres Kommen und Gehen, behänderes Spiel, engerer Zusammenschluss des Gesamteindrucks. An diese oft besprochene Einrichtung der Bühne wird deshalb erinnert, weil die Entbehrlichkeit des Szenenwechsels und die alte Gewöhnung der Zuschauer, mit rüstiger Phantasie jeden Sprung durch Ort und Zeit zu machen, auch auf die Einteilungen Shakespeares entscheidenden Einfluss übte. Die Zahl der kleinen Einschnitte konnte größer sein als bei uns, weil sie weniger störten, zumal kleine Szenen waren mühelos einzuschieben; was uns Zersplitterung der Handlung erscheint, wurde durch die technische Einrichtung weniger empfindlich.

Dazu kam, dass das Publikum Shakespeares, gewöhnt zu schauen, seit alter Zeit Vorliebe für Handlungen hatte, die zahlreiche Menschen in heftiger Bewegung zeigten. Aufzüge, Gefechte, figurenreiche Szenen wurden gern gesehen und gehörten trotz der ärmlichen Ausstattung, die im Ganzen das Schauspiel jener Zeit hatte, doch zu den beliebten Zutaten eines Stücks. Wie die Engländer jener Zeit sind auch die Helden Shakespeares gesellige Menschen. Gern erscheinen sie mit einem Gefolge von Freunden, vertraulich sprechen sie sich über wichtige Beziehungen ihres Lebens auf dem Markt, der Straße, in zwangloser Unterhaltung aus.

Noch musste zu Shakespeares Zeit der Schauspieler mehrere Rollen übernehmen, aber seine Aufgabe war bereits, das eigene Ich ganz zu verhüllen und die schöne Wahrheit mit dem Schein der Wirklichkeit zu umkleiden. Nur die Frauenrollen, die noch von Männern gespielt wurden, bewahrten etwas von der antiken Weise des Bühnenspiels, die den Zuschauer zum Vertrauten der hervorzubringenden Täuschung machte.

Auf solcher Bühne trat die dramatische Kunst der Germanen in ihre erste und schönste Blüte. Die Technik Shakespeares ist in vielen Hauptsachen dieselbe, die noch wir zu erwerben suchen. Und er hat, im Ganzen betrachtet, die Form und den Bau auch unserer Stücke festgestellt. Auch auf den folgenden Seiten muss immer wieder von ihm die Rede sein, deshalb werden hier nur einige Besonderheiten seiner Zeit und seines Wesens erwähnt, die wir nicht mehr nachahmen dürfen.

Zunächst ist für unsere Bühne der Wechsel seiner Szenen zu häufig, vor allem sind die kleinen Zwischenszenen störend. Wo er ein Bündel von Szenen zusammenschnürt, werden wir den entsprechenden Teil der Handlung in eine einzige umbilden müssen. Wenn zum Beispiel im *Coriolan* die dunkle Gestalt des Amfidius oder ein anderer Volsker vom ersten Akt an in kleinen Szenen auftreten, um das Gegenspiel anzudeuten, bis zur zweiten Hälfte des Stücks, wo dasselbe kräftig hervordringt, so sind wir gänzlich außerstande, diese flüchtigen Momente – mit Ausnahme der Kampfszene im Anfang der Steigerung – auf unserer Bühne wirksam zu machen. Wir werden aber auch den Haupthelden selbst ihre Szenen straffer zusammenfassen und ihre Bewegungen in einer geringeren Zahl von Situationen und deshalb in runderer Ausführung darstellen müssen.

Wir bewundern an Shakespeare die große Kraft, mit der er seinen Helden nach kurzer Einleitung die Aufregung in den Weg wirft und sie in schneller Steigerung bis zur verhängnisvollen Höhe hinauftreibt. Wie er Handlung und die Charaktere in der ersten Hälfte des Dramas bis über den Höhepunkt hinaus leitet, ist auch uns mustergültig. Und in der zweiten Hälfte seiner Dramen ist die Katastrophe selbst mit einer genialen Sicherheit und Größe angelegt, ohne jedes Streben nach überraschendem Eindruck, scheinbar sorglos, in gedrungener Ausführung, eine selbstverständliche Folge des Stücks. Aber nicht immer gelingen dem großen Dichter die Momente der sinkenden Handlung zwischen Höhepunkt und Katastrophe, der Teil, der etwa den vierten Akt unserer Stücke füllt. An diesem verhängnisvollen Teil scheint er noch zu sehr eingeengt durch die Gewohnheiten seiner Bühne. In

mehreren der größten Dramen aus seiner kunstvollen Zeit zersplittert an diesem Teil die Handlung in kleine Szenen, die episodischen Charakter haben und nur eingesetzt sind, den Zusammenhang zu erklären. Die inneren Zustände des Helden sind verdeckt, die Erhöhung der Wirkungen und die hier so notwendige Zusammenfassung fehlen. So ist es im *Lear*, im *Macbeth*, im *Hamlet*, ähnlich in *Antonius und Kleopatra*. Selbst im *Julius Cäsar* enthält zwar die Umkehr jene prachtvolle Szene des Streits und der Versöhnung zwischen Brutus und Cassius und die Erscheinung des Geistes, aber was darauf folgt, ist wieder vielgeteilt und zerrissen. In *Richard III.* ist die sinkende Handlung zwar in mehrere große Momente zusammengezogen, aber diese entsprechen in ihrer Bühnenwirkung doch nicht vollständig der ungeheuren Macht des ersten Teils.

Wir erklären diese Eigentümlichkeit Shakespeares aus einem Überrest der alten Gewohnheit, auf der Bühne durch Rede und Gegenrede die Geschichte zu erzählen. Wie in *Hamlet* der finstere Verdacht gegen den König arbeitet, wie Macbeth mit dem Mordgedanken kämpft, wie Lear immer tiefer in das Elend hinabgestoßen wird, wie Richard von einem Verbrechen zum anderen fortschreitet, das soll in der ersten Hälfte dieser Dramen dargestellt werden. Das Ich des Helden, das sich durchzusetzen ringt, vereinigt hier fast die ganze Aufmerksamkeit in sich. Aber von dem Punkt an, wo das Wollen Tat geworden ist, oder wo die leidenschaftliche Befangenheit des Helden ihre höchste Stufe erreicht hat, wo die Folgen des Geschehenen wirken und die Siege des Gegenspiels beginnen, wird selbstverständlich die Bedeutung der Gegner größer. Sobald Macbeth König und Banquo ermordet ist, muss der Dichter an neuen Menschen und Ereignissen den würgenden Gewaltherrscher erweisen, müssen andere Gegenspieler den Kampf gegen ihn zum Ende führen. Wenn Coriolan aus Rom verbannt ist, muss er in neuen Verhältnissen und mit neuen Zielpunkten vorgeführt werden; wenn Lear als wahnsinniger Bettler umherhüpft, muss das Stück entweder schließen, was doch nicht ohne weiteres möglich ist, oder die übrigen Personen müssen neue Wendungen seines Schicksals herbeiführen.

Es ist also natürlich, dass vom Höhepunkt an eine größere Zahl von neuen Motiven, vielleicht von neuen Personen in das Stück hineingezogen wird; es ist ferner natürlich, dass dieses Spiel der Gegenpartei vorzugsweise die Einwirkungen zu schildern hat, die von außen her auf den Helden ausgeübt werden, und deshalb mehr äußerliche Handlung und eine breitere Vorführung der fesselnden Momente nötig macht. Und es ist also gar nicht auffallend, dass Shakespeare gerade hier der Schaulust und der sehr bedächtigen Szenenfügung seiner Zeit mehr nachgab, als unserer Bühne erlaubt ist.

Aber das allein ist es nicht. Zuweilen vermag man die Empfindung nicht abzuwehren, dass die Wärme des Dichters für seine Helden in der zweiten Hälfte geringer geworden ist. Durchaus nicht in *Romeo und Julia*. Hier ist in der Umkehr zwar Romeo gedeckt, aber des Dichters Liebling Julia um so mächtiger herausgebildet. Auch nicht im *Coriolan*, wo die beiden schönsten Szenen des Stücks, die im Haus des Amfidius und die große Szene mit der Mutter, in der Umkehr liegen.

Auffällig aber im *Lear*. Was auf die Hüttenszene folgt, ist fast nur Episode oder in Rede und Gegenrede verteilte Erzählung von ungenügender Wirkung, auch die zweite Wahnsinnsszene Lears ist keine Steigerung der ersten. Ähnlich im *Macbeth*. Nach der furchtbaren Bankettszene ist der Dichter mit dem inneren Leben seines Helden fertig. Die ausgeführte Hexenszene, die Prophezeiung, die herbe Episode in dem Haus Macduffs, wenig anziehende Figuren des Gegenspiels füllen diesen Teil, in einer szenischen Anordnung, die wir nicht nachahmen dürfen, und nur zuweilen blitzt die große Kraft des Dichters auf, wie in der Katastrophe der Lady Macbeth.

Offenbar ist ihm die größte Freude, aus den geheimsten Tiefen der Menschennatur ein Wollen und Tun herauszubilden; darin ist er unerschöpflich reich, tief und gewaltig, wie kein anderer Dichter. Hat er an seinen Helden diese große Aufgabe gelöst, sind die seelischen Vorgänge bis zu einer verhängnisvollen Tat dargestellt, dann erfüllt ihn die Gegenwirkung der Welt, das spätere Schicksal des Helden nicht immer mit demselben Anteil.

Sogar im *Hamlet* ist eine Schwäche der Umkehr zu merken. Das Trauerspiel ist wahrscheinlich mehrere Male von dem Dichter überarbeitet, es war zuverlässig für ihn ein Lieblingsstoff; die tiefsinnigste Poesie hat er hineingeheimnist; aber diese Überarbeitungen in längeren Zwischenräumen haben dem Drama auch das schöne Ebenmaß genommen, das nur bei gleichzeitigem Guss aller Teile möglich ist. *Hamlet* ist allerdings kein Niederschlag poetischer Stimmungen aus einem halben Menschenleben wie der *Faust*, aber Risse, Lücken, kleine Widersprüche in Ton und Sprache, zwischen Charakteren und Handlung blieben dem Dichter unvertilgbar. Dass Shakespeare den Charakter Hamlets bis über den Höhepunkt so liebevoll durchgearbeitet und vertieft hat, machte den Gegensatz zur zweiten Hälfte um so größer; ja, der Charakter selbst erhielt etwas Schillerndes und Vieldeutiges dadurch, dass tiefere und geistvollere Motive in das Gefüge der aufsteigenden Handlung eingesetzt wurden. Etwas von der alten Art und Weise, Geschichte auf die Bühne zu bringen, blieb auch in der letzten Bearbeitung des Dichters hängen, einige Stellen in Ophelias Ausgang und die Totengräberszene scheinen neugeschliffene Edelsteine zu sein, die der Dichter, den früheren Zusammenhang überarbeitend, eingesetzt hat.

Dem ungeachtet ist es lehrreich, sich die kunstvolle Zusammenfügung des Dramas aus den früher besprochenen Bestandteilen in einem Schema deutlich zu machen. Das Planmäßige und Zweckvolle des Baus ist von dem Dichter nicht ganz durch dieselbe verständige Überlegung gefunden, die beim Aufstellen des Überblicks dem Leser nötig wird. Vieles ist offenbar ohne lange Erwägung, wie mit Naturnotwendigkeit durch die schöpferische Kraft geworden, an anderen Stellen wird der Dichter bedächtig erwogen, geschwankt und sich entschieden haben. Aber die Gesetze für sein Schaffen, mögen sie nun geheim und ihm selbst unbewusst seine Erfindung gerichtet, oder mögen sie ihm als erkannte Regeln die schöpferische Kraft für gewisse Wirkungen angeregt haben, sie sind für uns Leser an dem fertigen Werk überall deutlich erkennbar. Diese gesetzmäßig sich entwickelnde Gliederung

des Dramas wird hier ohne Rücksicht auf die herkömmliche Teilung in Akte kurz dargestellt.

Einleitung

1. Der stimmende Akkord: Auf der Terrasse erscheint der Geist; die Wachen und Horatio.
2. Die Exposition selbst: Hamlet im Staatszimmer, vor dem Eintritt des aufregenden Moments.
3. Verbindungsszene zum Folgenden: Horatio und die Wachen unterrichten den Hamlet vom Erscheinen des Geistes.

Eingeschobene Expositionsszene der Nebenhandlung. Die Familie Polonius bei der Abreise des Laertes.

Das aufregende Moment

1. Einleitender Akkord: Erwartung des Geistes.
2. Der Geist erscheint Hamlet.
3. Hauptteil: Er offenbart ihm den Mord. 4. Übergang zum Folgenden: Hamlet und die Vertrauten.

Durch die beiden Geisterszenen, zwischen denen die Einführung der Hauptpersonen stattfindet, werden die Szenen der Einleitung und ersten Aufregung zu einer Gruppe zusammengeschlossen, deren Gipfelpunkt nahe am Ende liegt.

Steigerung in vier Stufen

Erste Stufe

Die Gegenspieler. Polonius macht geltend, dass Hamlet aus Liebe zu Ophèlia wahnsinnig geworden.

Zwei kleine Szenen: Polonius in seinem Haus und vor dem König. Übergang zum Folgenden.

Zweite Stufe

Hamlet beschließt, den König durch ein Schauspiel auf die Probe zu stellen.

Eine große Szene mit episodischen Ausführungen: Hamlet gegen Polonius, die Hofleute, die Schauspieler.

Das Selbstgespräch Hamlets leitet zu dem Folgenden über.

Dritte Stufe

Prüfung Hamlets durch die Gegenspieler.

1. Der König und die Intriganten.
2. Hamlets berühmter Monolog.
3. Hamlet warnt Ophelia.
4. Schluss: Der König schöpft Verdacht.

Die drei Stufen der Steigerung sind jede mit Rücksicht auf die Wirkung der beiden anderen gearbeitet: Die erste Stufe wird zur Einleitung, die breite und beschauliche Ausführung der zweiten bildet den steigernden Hauptteil, die dritte, durch die Fortsetzung des Monologs schön mit der zweiten verbunden, den Gipfelpunkt dieser Gruppe mit schnellem Abfall.

Vierte Stufe,

die zum Höhepunkt hinüberleitet: das Schauspiel. Bestätigung des Verdachts.

1. Einleitung: Hamlet, die Schauspieler und Hofleute.
2. Hauptteil: die Aufführung und der König.
3. Übergang: Hamlet, Horatio und die Hofleute.

Höhepunkt

Eine Szene mit Vorszene: der König betend, Hamlet zaudernd.
Eng daran schließt sich:

Das tragische Moment

Eine Szene: Hamlet ersticht in der Unterredung mit seiner Mutter den Polonius.

Zwei kleine Szenen als Übergang zum Folgenden: Der König beschließt, den Hamlet zu versenden.

Auch diese drei Szenengruppen sind zu einem Ganzen verbunden, in dessen Mitte der Höhepunkt steht. Zu beiden Seiten in großer Ausführung die letzte Stufe der Steigerung und das tragische Moment.

Die Umkehr

Einleitende Zwischenszene. Fortinbras und Hamlet auf dem Weg.

Erste Stufe

Eine Szene: Ophelias Wahnsinn und der Rache fordernde Laertes.

Zwischenszene:

Brief Hamlets an Horatio.

Zweite Stufe

Eine Szene: Laertes und der König bereden den Tod Hamlets.

Schluss und Übergang zum Folgenden bildet der Bericht der Königin über den Tod der Ophelia.

Dritte Stufe

Begräbnis der Ophelia. Die Einleitungsszene mit großer episodischer Ausführung: Hamlet und die Totengräber.

Die kurz gehaltene Hauptszene: scheinbare Versöhnung des Hamlet mit Laertes.

Katastrophe

Einleitende Szene: Hamlet und Horatio, Hass gegen den König;

als Übergang zum Folgenden: die Meldung Osricks, darauf

Hauptszene: die Entscheidung.

Schluss: Ankunft des Fortinbras.

Die drei Stufen der sinkenden Handlung sind weniger regelmäßig gebildet als die der ersten Hälfte; die kleinen Zwischenszenen ohne Handlung, durch die Hamlets Reise und Rückkehr berichtet wird, sowie die Episode mit dem Totengräber zerstückeln das szenische Gefüge. Die Arbeit des dramatischen Ausgangs ist von altertümlicher Kürze und Strenge.

Die fünf Akte

Das Drama der Hellenen war in regelmäßiger Gliederung so aufgebaut, dass zwischen einer abgeschlossenen Einleitung und Katastrophe der Höhepunkt stark hervortrat, durch wenige Szenen der Steigerung und des Falls mit Anfang und Ende verbunden, darin eine kurze Handlung mit heftiger Leidenschaft gefüllt, in breiter Ausführung. Das Drama des Shakespeare führte eine umfangreiche Handlung in einer bunten Reihe dramatischer Momente, in häufigem Wechsel von ausgeführten Szenen und Nebenszenen zu steiler Höhe empor und vom Gipfel in ähnlicher Stufenfolge abwärts; das Ganze zog geräuschvoll, heftig bewegt, figurenreich, mit starkem Herausheben der hohen Wirkungen vorüber.

Die deutsche Bühne, auf der seit Lessing unsere Kunst erblühte, fasste die szenischen Wirkungen in größere Gruppen zusammen, die durch stärkere Einschnitte voneinander getrennt waren. Bedächtig werden die Effekte vorbereitet, langsam ist die Steigerung, der Aufschwung, der erreicht wird, längere Zeit von mäßiger Höhe, allmählich, wie sie gestiegen, senkt sich die Handlung zum Schluss.

Der Vorhang unserer Bühne hat einen wesentlichen Einfluss auf den Bau unserer Dramen gehabt. Die Teile des Dramas, die oben angeführt wurden, mussten jetzt in fünf getrennten Abschnitten untergebracht werden; sie erhielten, weil sie weiter auseinander gezogen wurden, größere Selbstständigkeit. Dieser Übergang der alten geteilten Handlung in unsere fünf Akte war allerdings seit sehr langer Zeit vorbereitet. Die wertvolle Verbindung der Stimmungen, die der antike Chor zwischen den einzelnen Teilen der Handlung dargestellt hatte, fehlte schon bei Shakespeare, aber die offene Bühne und die zuverlässig kürzeren Pausen machten, wie wir häufig aus seinen Dramen erkennen, nicht jedes Mal so tiefe Schnitte in den Zusammenhang, als bei uns der Verschluss durch den Vorhang und die Zwischenakte mit und ohne Musik.

Mit dem Vorhang aber kam auch das Bestreben, die Umgebung der auftretenden Personen nicht nur anzudeuten, sondern in an-

spruchsvoller Ausführung durch Malerei und Gerät darzustellen. Dadurch wurde die Wirkung des Spiels wesentlich gefärbt, nur zuweilen unterstützt. Auch dadurch wurden die einzelnen Teile der Handlung mehr voneinander getrennt, als noch zu Shakespeares Zeit der Fall war. Denn durch den Wechsel der – oft glänzenden – Dekorationen werden nicht nur die Akte, auch kleinere Teile der Handlung zu besonderen Bildern, die sich in Farbe und Stimmung voneinander abheben. Jeder solche Wechsel zerstreut, jeder macht eine neue Spannung und Steigerung nötig.

Dadurch wurden kleine, aber wichtige Änderungen im Bau der Stücke hervorgebracht. Jeder Akt erhielt den Charakter einer geschlossenen Handlung. Für jeden wurde ein kleiner, Stimmung gebender Vorschlag, eine kurze Einleitung, ein stärker hervortretender Höhepunkt, ein wirksamer Abschluss wünschenswert. Die reiche Ausstattung der szenischen Umgebung zwang dazu, den Wechsel des Orts, der zu Shakespeares Zeit so leicht gewesen war, mehr zu beschränken, erläuternde Zwischenszenen wegzulassen, längere Teile der Handlung in denselben Raum und auf unmittelbar einander folgende Zeitabschnitte zu verlegen. So wurde die Zahl der Szenen geringer, der dramatische Fluss des Ganzen ruhiger, die Zusammenfügung großer und kleiner Momente kunstvoller.

Doch einen großen Vorteil bot der Verschluss der Bühne. Es wurde jetzt möglich, mitten in eine Situation einzuführen und mitten in einer Situation zu schließen. Der Zuschauer konnte schneller in die Handlung eingeweiht, schneller daraus entlassen werden, ohne die Vorbereitung und die Auflösung dessen, was ihn fesselte, mit in den Kauf zu nehmen. Und das war kein geringer Gewinn, der fünfmal im Stück für Beginn und Ende der Wirkungen möglich wurde. Aber dieser Vorteil bereitete auch eine Gefahr. Die Situationsschilderung, das Vorführen von Zuständen mit geringer dramatischer Bewegung wurde jetzt leichter, das längere Zusammenhalten der Charaktere in demselben geschlossenen Raum begünstigte zumal den ruhigen Deutschen diese Malerei.

Auf so veränderter Bühne führten die deutschen Dichter des vorigen Jahrhunderts ihre Akte auf, bis auf Schiller vorsichtig begründend, sorgfältig einleitend; in einem getragenen Tempo der Szenen und Wirkungen, das der gemessenen und umständlichen Geselligkeit ihrer Zeit entsprach.

In dem modernen Drama umschließt, im Ganzen betrachtet, jeder Akt einen der fünf Teile des Dramas,

der erste enthält die Einleitung,
der zweite die Steigerung,
der dritte den Höhepunkt,
der vierte die Umkehr,
der fünfte die Katastrophe.

Aber die Notwendigkeit, die großen Teile des Stücks auch in dem äußeren Umfang einander gleichartig zu bilden, bewirkte, dass die einzelnen Akte nicht ganz den fünf Hauptteilen der Handlung entsprechen konnten. Von der steigenden Handlung wurde gewöhnlich die erste Stufe noch in den ersten Akt, die letzte zuweilen in den dritten, von der sinkenden Handlung ebenso Beginn und Ende bisweilen in den dritten und fünften Akt genommen und mit den übrigen Bestandteilen dieser Akte zu einem Ganzen gegliedert. – Allerdings hat bereits Shakespeare seine Abteilungen in der Regel so gebildet.

Die Fünffzahl der Akte ist also kein Zufall. Schon die römische Bühne hielt auf sie. Aber erst seit Ausbildung der neueren Bühne bei Franzosen und Deutschen ist ihr gegenwärtiger Bau festgestellt.

Nur nebenbei sei bemerkt, dass die fünf Teile der Handlung bei kleineren Stoffen und kurzer Behandlung sehr wohl ein Zusammenziehen in eine geringere Zahl von Akten vertragen. Immer müssen die drei Momente:

Beginn des Kampfes,
Höhepunkt und
Katastrophe,

sich stark voneinander abheben, die Handlung lässt sich dann in drei Akten zusammenfassen. Auch bei der kleinsten Handlung, die in einem Akt verlaufen kann, sind innerhalb desselben die fünf oder drei Teile erkennbar.

Wie aber jeder Akt seine besondere Bedeutung für das Drama hat, so hat er auch Eigentümlichkeiten im Bau. Sehr groß ist die Zahl der Abänderungen, die hier möglich sind. Jeder Stoff, jede Dichterpersönlichkeit fordert ihr eigenes Recht. Dennoch lassen sich aus der Mehrzahl der vorhandenen Kunstwerke einige häufig wiederkehrende Gesetze erkennen.

Der Akt der Einleitung

erhält in der Regel noch den Anfang der Steigerung, also im Ganzen folgende Momente: den einleitenden Akkord, die Szene der Exposition, das aufregende Moment, die erste Szene der Steigerung. Er wird deshalb gern zweiteilig werden und seine Wirkungen auf zwei kleine Höhepunkte sammeln, von denen der letztere der stärker hervorgehobene sein mag.

So ist in *Emilia Galotti* die Szene des Prinzen am Arbeitstisch der stimmende Akkord, die Unterredung des Prinzen mit dem Maler Exposition; in der Szene mit Marinelli liegt das erregende Moment: die bevorstehende Vermählung der Emilia. Die erste Steigerung aber liegt in der folgenden kleinen Szene des Prinzen, in seinem Entschluss, Emilia bei den Dominikanern zu treffen.

Im *Tasso* gibt das Bekränzen der Hermen durch die beiden Frauen die andeutende Stimmung des Stücks, ihre folgende Unterhaltung und das Gespräch mit Alphons die Exposition. Darauf ist das Bekränzen Tassos durch die Prinzessin das erregende Moment, der Eintritt des Antonio und seine kühle Nichtachtung Tassos die erste Stufe der Steigerung.

Ebenso folgen in *Maria Stuart* das Erbrechen der Schränke, die Bekenntnisse gegen die Kennedy, der Eintritt Mortimers und die große Szene Marias mit den Kommissarien aufeinander.

Im *Tell*, wo die drei Handlungen verflochten sind, steht nach der stimmenden Situation des Anfangs und kurzer einleitender Unterredung der Landleute das erste aufregende Moment für die

Handlung Tells: Baumgartens Flucht und Rettung. Dann folgt als Einleitung für die Handlung des Schweizerbundes die Szene vor Stauffachers Haus. Darauf die erste Steigerung für Tell: die Unterredung mit Stauffacher vor dem Hut auf der Stange. Schließlich für die zweite Handlung das aufregende Moment in der Unterredung Walter Fürsts und Melchthals: die Blendung von Melchthals Vater; und als Finale die erste Steigerung: Beschluss der drei Schweizer, auf dem Rütli zu tagen.

Der Akt der Steigerung

hat in unseren Dramen die Aufgabe, die Handlung mit vermehrter Spannung heraufzuführen, dabei die Personen des Gegenstands, die im ersten Akt keinen Raum gefunden haben, vorzustellen. Ob er nun eine oder mehrere Stufen der fortschreitenden Bewegung enthalte, der Zuschauer hat bereits eine Anzahl Eindrücke aufgenommen, deshalb müssen hierin die Kämpfe größer werden, eine Sammlung derselben in ausgeführter Szene, ein guter Aktschluss wird nützlich.

In *Emilia Galotti* zum Beispiel beginnt der Akt, wie fast jeder Akt bei Lessing, wieder mit einer einleitenden Szene, in der kurz die Familie Galotti vorgeführt wird, dann die Intriganten des Marinelli ihren Plan darlegen. Dann folgt in zwei Absätzen die Handlung, von denen der erste die Aufregung Emilias nach der Begegnung mit dem Prinzen, der zweite den Besuch Marinellis und seinen Antrag an Appiani enthält. Beide großen Szenen sind durch eine kleinere Situationsszene, die den Appiani in seinem Verhältnis zu Emilia darstellt, verbunden. Der schön gearbeiteten Szene Marinellis folgt als guter Schluss die empörte Stimmung der Familie.

Der regelmäßige Bau des *Tasso* zeigt im zweiten Akt ebenfalls zwei Stufen der Steigerung: die Annäherung des Tasso an die Prinzessin, und im scharfen Gegensatz dazu seinen Streit mit Antonio.

Der zweite Akt von *Maria Stuart* führt in einer Einleitung Elisabeth und die übrigen Gegenspieler vor, er enthält die steigende Handlung: Annäherung Elisabeths an Maria in drei Stufen.

Zuerst den Kampf der Hofleute für und gegen Maria und die Wirkung des Briefes von Maria auf Elisabeth, ferner die Unterredung des Mortimer mit Leicester, eingeleitet durch das Gespräch der Königin mit Mortimer, schließlich die Verlockung Elisabeths durch Leicester, Maria zu sehen.

Tell schließlich umfasst in diesem Akt die Exposition seiner dritten Handlung, der Familie Attinghausen, dann für den Schweizerbund einen in großer Szene ausgeführten Höhepunkt: das Rütli. Der Akt des Höhepunkts hat das Bestreben, seine Momente um eine stark hervortretende Mittelszene zusammenzufassen. Diese wichtigste Szene desselben wird aber, wenn das tragische Moment dazu tritt, mit einer zweiten großen Szene verbunden; in diesem Fall rückt die Gipfelszene wohl in den Anfang des dritten Aktes.

In *Emilia Galotti* ist nach einer einleitenden Szene, in der der Prinz die gespannte Situation erklärt, und nach dem erläuternden Bericht über den Überfall der Eintritt Emilias Beginn der Gipfelszene; der Fußfall Emilias und die Erklärung des Prinzen sind der höchste Punkt des Stücks. Daran schließt sich der ausbrechende Zorn der Claudia gegen Marinelli als Übergang zu der sinkenden Handlung.

Im *Tasso* beginnt der Akt mit dem Höhepunkt, dem Bekenntnis, das die Prinzessin gegen Leonore von ihrer Neigung zu Tasso ablegt; darauf folgt als erste Stufe der absteigenden Handlung die Unterredung zwischen Leonore und Antonio, worin dieser dem Tasso genähert wird und beschließt, den Dichter am Hof festzuhalten.

In *Maria Stuart* liegen Höhepunkt und tragisches Moment in der großen zweiteiligen Gartenszene. Auf sie folgt, durch kleine Zwischenszenen verbunden, der Ausbruch von Mortimers Leidenschaft zu Maria als Beginn der fallenden Handlung, das Übergangsglied zu dem folgenden Akt bildet die Zerstreuung der Verschworenen.

Der dritte Akt des *Tell* besteht aus drei Szenen, von denen die erste eine kurze vorbereitende Situationsszene in Tells Haus: Aufbruch Tells, ist, die zweite den Höhepunkt zwischen Rudenz und

Bertha, die dritte, groß ausgeführte den Höhepunkt der Tellhandlung, den Apfelschuss, enthält.

Der Akt der Umkehr

ist von den großen deutschen Dichtern seit Lessing mit besonderer Sorgfalt behandelt worden, und die Wirkungen desselben sind fast immer regelmäßig und in bedeutender Szene zusammengeslossen. Dagegen ist bei uns Deutschen die Einführung von neuen Rollen im vierten Akt häufiger als bei Shakespeare, der den löblichen Brauch hat, seine Gegenspieler schon vorher der Handlung zu verflechten.

Ist dies nicht möglich, so möge man sich doch hüten, durch eine Situationsszene, die das Stück an dieser Stelle schwer erträgt, die Aufmerksamkeit zu zerstreuen. Die Gäste des vierten Aktes müssen rasch und stark in die Handlung eingreifen und durch kräftige Wirksamkeit ihr Erscheinen rechtfertigen.

Der vierte Akt in *Emilia Galotti* ist zweiteilig. Auf die vorbereitende Unterredung zwischen Marinelli und dem Prinzen tritt der neue Charakter der Orsina als Gehilfin in das Gegenspiel ein. Den Missstand der neuen Rolle weiß Lessing sehr gut dadurch zu überwinden, dass er der leidenschaftlichen Bewegung dieses bedeutsamen Charakters die Leitung in den folgenden Szenen bis zum Schluss des Aktes übergibt. Auf ihre große Szene mit Marinelli folgt als zweite Stufe des Aktes der Eintritt Odoardos: Die hohe Spannung, die die Handlung dadurch erhält, schließt den Akt wirksam ab.

Im *Tasso* läuft die Umkehr ebenfalls in zwei Szenen, Tasso mit Leonore und Tasso mit Antonio, beide durch Monologe Tassos geschlossen.

Von dem regelmäßigen vierten Akt der *Maria Stuart* wird später die Rede sein.

Im *Tell* enthält der Akt für Tell selbst zwei Stufen der sinkenden Handlung, seine Rettung aus dem Schiff und den Tod Geßlers; dazwischen steht die Szene der Umkehr für die Familie Attinghausen, die an dieser Stelle mit der Handlung des Schweizerbundes verflochten ist.

Der Akt der Katastrophe

enthält fast immer noch außer der Schlusshandlung die letzte Stufe der sinkenden Handlung.

In *Emilia Galotti* beginnt wieder ein einleitendes Duett zwischen dem Prinzen und Marinelli die letzte Stufe der sinkenden Handlung, jene große Unterredung zwischen dem Prinzen, Odoardo und Marinelli: Weigerung, dem Vater die Tochter zurückzugeben, dann die Katastrophe: Ermordung der Emilia.

Ebenso im *Tasso*. Nach der einleitenden Unterredung des Alphons mit Antonio als Hauptszene: die Bitte Tassos, ihm sein Gedicht zurückzugeben, dann die Katastrophe: Tasso und die Prinzessin.

Maria Stuart, sonst in den einzelnen Akten von musterhaftem Bau, zeigt in diesem Akt die Folgen eines Stoffs, der die Heldin seit der Mitte in den Hintergrund stellte und die Gegenspielerin Elisabeth zur Hauptperson machte. Die erste Szenengruppe: Marias Erhebung und Tod enthält ihre Katastrophe mit einem episodischen Situationsbild, ihrer Beichte, das dem Dichter notwendig schien, um für Maria noch eine kleine Steigerung zu gewinnen. An ihre Katastrophe schließt sich die Katastrophe Leicesters als Verbindungsglied zu der Hauptkatastrophe des Stücks, der Vergeltung an Elisabeth.

Der letzte zweiteilige Akt *Tell* ist nur Situationsbild mit der Episode des Parricida.

Von allen deutschen Dramen hat die Doppeltragödie *Wallenstein* den verschlungensten Bau. Dieser ist trotz seiner Verflechtung im Ganzen regelmäßig und schließt sowohl in den *Piccolomini* als in *Wallensteins Tod* die Handlung fest zusammen. Wäre die Idee des Stücks vom Dichter so empfunden worden, wie sie der geschichtliche Stoff entgegentrug: Ein ehrgeiziger Feldherr sucht das Heer zum Abfall von seinem Kriegsherrn zu verleiten, wird aber von der Mehrzahl seiner Offiziere und Soldaten verlassen und getötet, so hätte solche Idee ein regelmäßiges Drama gegeben für auf- und niedersteigende Handlung, nicht unbedeutende Bewegung, die Möglichkeit getreuer Nachbildung des historischen Helden.

Aber bei dieser Fassung der Idee fehlte der Handlung das Beste. Denn ein geplanter Verrat, der dem Helden vom Anfang innerlich feststand, schloss die höchste dramatische Aufgabe aus: das Herausarbeiten des Entschlusses aus der leidenschaftlich bewegten Seele des Helden. *Wallenstein* musste dargestellt werden, wie er zum Verräter wird, allmählich, durch sein eigenes Wesen und den Zwang der Verhältnisse. So wurde eine andere Fassung der Idee und Erweiterung der Handlung nötig: Ein Feldherr wird durch übergroße Macht, Ränke der Gegner und sein eigenes stolzes Herz bis zum Verrat an seinem Kriegsherrn gebracht, er versucht das Heer zum Abfall zu verleiten, wird aber von der Mehrzahl seiner Offiziere und Soldaten verlassen und getötet.

Bei dieser Fassung der Idee musste die aufsteigende Hälfte der Handlung eine fortschreitende Betörung des Helden bis zum Höhepunkt: dem Entschluss des Verrates, zeigen, dann kam ein Teil: die Verleitung des Heeres zum Abfall, wo die Handlung fast auf derselben Höhe dahinschwebte; schließlich in wuchtigem Absturz: Missglücken und Untergang. Der Kampf des Feldherrn mit seinem Heer war zweiter Teil des Dramas geworden. Die Verteilung dieser Handlung in die fünf Akte eines Trauerspiels würde etwa folgende sein:

1. Akt: Einleitung: die Sammlung des Wallensteinschen Heeres bei Pilsen.
Erregendes Moment: Abfertigung des kaiserlichen Gesandten Questenberg.
2. Akt: Steigerung: Wallenstein sucht sich für alle Fälle die Mitwirkung des Heeres durch die Unterschriften der Generale zu sichern, Bankettszene.
3. Akt: Wallenstein wird durch böse Einflüsterungen, empörten Stolz und Herrscherlust bis zu Verhandlungen mit den Schweden getrieben.
Höhepunkt: Szene mit Wrangel, an die sich sogleich als tragisches Moment der erste Sieg des Gegenspielers Oktavio schließt: Gewinn des Generals Buttler für den Kaiser.

4. Akt: Umkehr, Abfall der Generäle und der Mehrzahl des Heeres. Aktschluss, Kürassierszene.
5. Akt: Wallenstein in Eger und sein Tod.

Bei der breiten und großen Ausführung aber, die Schiller sich nicht versagt, wurde ihm unmöglich, den an Gestalten und bedeutenden Momenten so reichen Stoff in den Rahmen von fünf Akten einzuzwängen.

Außerdem war ihm sehr bald aus zwingenden Gründen der Charakter des Max wichtig geworden. Ihn schuf das Bedürfnis einer hellen Gestalt in den düsteren Gruppen und der Wunsch, das Verhältnis zwischen Wallenstein und dessen Gegenspieler Oktavio bedeutsamer zu machen.

Mit Max eng verbunden erwuchs die Tochter Friedlands. Und diese Liebenden, eigentümliche Gebilde Schillers, gewannen in der schaffenden Seele schnell Bedeutung, die über das Episodische hinausging. Max, zwischen Oktavio und Wallenstein gestellt, bildete dem Dichter einen wirkungsvollen Gegensatz zu beiden, er trat als ein zweiter erster Held in das Drama ein, die episodischen Liebesszenen und der Kampf zwischen Vater und Sohn, zwischen dem jungen Helden und Wallenstein erweiterten sich zu einer besonderen Handlung.

Die Idee dieser zweiten Handlung wurde: Ein hochgesinnter, argloser Jüngling, der die Tochter seines Feldherrn liebt, erkennt, dass sein Vater die politische Intrige gegen seinen Feldherrn leitet, und trennt sich von ihm; er erkennt, dass sein Feldherr zum Verräter geworden ist, und trennt sich von ihm, zu seinem und der Geliebten Untergang.

Diese Handlung stellt in ihrem aufsteigenden Teil die Befangenheit der Liebenden und ihre leidenschaftliche Annäherung bis zu dem Höhepunkt dar, der durch die Worte Theklas eingeleitet wird: »Trau' ihnen nicht, sie meinen's falsch.« Das Verhältnis der Liebenden zueinander wird bis zur Szene des Höhepunkts nur dargestellt durch die gehobene Stimmung, mit der im ersten Akt Max, im zweiten Thekla sich von ihrer Umgebung abheben. Nach dem Höhepunkt folgt die Umkehr in zwei großen Stufen, jede

von zwei Szenen, Trennung des Max von seinem Vater und Trennung des Max von Wallenstein, darauf die Katastrophe: Thekla empfängt die Botschaft vom Tod des Geliebten, wieder in zwei Szenen.

Bei solchem Aufleuchten zweier dramatischer Ideen entschloss sich der Dichter, die beiden Handlungen in zwei Dramen zu verschlingen, die zusammen eine dramatische Einheit von zehn Akten und einem Vorspiel bildeten.

In den *Piccolomini* ist das erregende Moment des ersten Akts ein doppeltes, die Zusammenkunft der Generäle mit Questenberg und die Ankunft der Liebenden im Lager. Hauptpersonen des Stücks sind Max und Thekla, der Höhepunkt des Dramas liegt in der Unterredung beider, durch die die Trennung des arglosen Max von seiner Umgebung eingeleitet wird; Katastrophe ist die vollständige Lösung des Max von seinem Vater. Die aus der Handlung von *Wallensteins Tod* hineingetragenen Stücke sind die Szenen mit Questenberg, Unterredung Wallensteins mit den Getreuen und die Bankettszene, also der größte Teil des ersten Aktes, der zweite und der vierte Akt.

In *Wallensteins Tod* ist das erregende Moment, die nur berichtete Gefangennahme Sesinas, eng mit der großen Unterredung zwischen Wallenstein und Wrangel verbunden.

Höhepunkt ist der Abfall der Truppen – Abschied der Kürassiere – von Wallenstein.

Die Katastrophe aber ist eine doppelte, Bericht über den Tod des Max nebst Flucht Theklas, und die Ermordung Wallensteins.

Die aus der Handlung der *Piccolomini* eingeflochtenen Szenen sind die Unterredungen des Max mit Wallenstein und mit Oktavio, Thekla gegenüber ihren Verwandten und die Trennung des Max von Wallenstein, die Botenszene des schwedischen Hauptmanns und der Fluchtentschluss Theklas, also eine Szene und Schluss des zweiten Aktes, der Höhepunkt des dritten, der Schluss des vierten Aktes.

Nun aber wäre eine solche Verflechtung zweier Handlungen und zweier Stücke ineinander schwer zu rechtfertigen, wenn nicht die dadurch hervorgebrachte Verbindung, das Doppeldrama,

selbst wieder eine dramatische Einheit bildete. Dies ist in ausgezeichneter Weise der Fall, die verflochtene Handlung der ganzen Tragödie steigt und fällt in einer gewissen majestätischen Größe. Deshalb sind in den *Piccolomini* zwei aufregende Momente eng verkoppelt, das erste gehört der Gesamthandlung an, das zweite den *Piccolomini*.

Ebenso hat das Doppeldrama zwei dicht beieinander liegende Höhepunkte, von denen der eine die Katastrophe der *Piccolomini* und der andere die Eröffnung von *Wallensteins Tod* ist.

Und wieder am Schluss des letzten Dramas zwei Katastrophen, eine für die Liebenden, die zweite für Wallenstein und das Doppeldrama.

Es ist bekannt, dass Schiller während der Ausarbeitung die Grenze zwischen den *Piccolomini* und *Wallensteins Tod* verlegt hat. Die *Piccolomini* umfassten ursprünglich noch die beiden ersten Akte von *Wallensteins Tod*, also auch noch die innere Lösung des Max von Wallenstein. Und dies war allerdings für die Handlung des Max ein Vorteil.

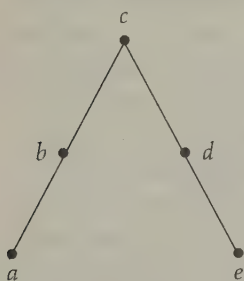
Aber bei dieser Einrichtung fiel auch die Szene mit Wrangel, das heißt die verhängnisvolle Tat Wallensteins, und außerdem der Abfall Buttlers zu Oktavio, – das heißt die erste Steigerung zu *Wallensteins Tod* und die erste Stufe der Umkehr für das Gesamtdrama – in das erste der beiden Stücke, und dies wäre ein bedenklicher Missstand gewesen, denn das zweite Drama hätte bei solcher Einrichtung nur den letzten Teil der Umkehr und die Katastrophe für beide Helden, Wallenstein und Max, enthalten, und trotz der großartigsten Ausführung hätte diesem zweiten Stück die Spannung zu sehr gefehlt. Schiller entschloss sich daher mit Recht, die Teilung weiter nach vorn zu verlegen und das erste Stück mit der großen Kampfszene zwischen Vater und Sohn zu enden. Die *Piccolomini* verloren dadurch an Geschlossenheit, aber *Wallensteins Tod* gewann die unentbehrliche Ordnung im Bau.

Man beachte wohl, dass Schiller diese Änderung erst in der letzten Stunde machte, und dass ihn wahrscheinlich weniger die Rücksicht auf den Bau der Teile als auf den ungleichen Zeitraum,

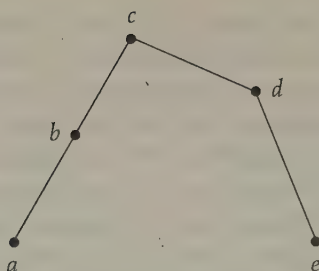
den nach der ursprünglichen Einteilung die Aufführung der beiden Stücke gefordert hätte, bestimmte. In der Seele des Dichters formte sich die große Handlung nicht ebenso, wie wir uns dieselbe ihm nachsinnend aus dem fertigen Stück bilden. Er empfand mit überlegener Sicherheit den Verlauf und die poetische Wirkung des Ganzen, die einzelnen Teile des kunstvollen Baus ordneten sich ihm in der Hauptsache mit einer gewissen Naturnotwendigkeit, das Gesetzmäßige der Gliederung machte er sich keineswegs überall durch verständige Überlegung so deutlich, wie wir es vor dem fertigen Kunstwerk nachschaffend tun müssen. Dem ungeachtet haben wir ein gutes Recht, dieses Gesetzmäßige nachzuweisen, auch da, wo er es nicht, nachdenkend wie wir, in einer Formel erfasst hat. Denn das gesamte Drama *Wallenstein* ist in der Einteilung, die der Dichter zum Teil als selbstverständlich bei dem ersten Entwurf und wieder für einzelne Stücke erst spät, vielleicht aus äußerer Veranlassung gefunden hat, ein fest geschlossenes und regelmäßiges Kunstwerk.

Es sei erlaubt, diesen Bau durch Linien anzudeuten.

Ein Drama, wie es nicht in Schillers Plan lag. Idee: Ein treuloser Feldherr sucht das Heer zum Abfall von seinem Kriegsherrn zu verleiten, wird aber von seinen Soldaten verlassen und getötet.

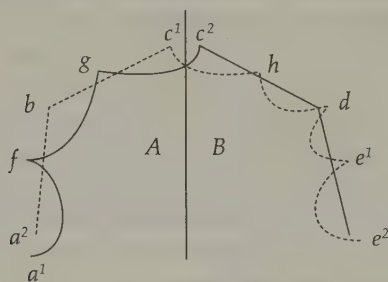


- a) Erregendes Moment: Verlockung zum Verrat.
- b) Steigerung: etwa Verhandlung mit den Feinden.
- c) Höhepunkt: scheinbarer Erfolg, etwa die listig erlangte Unterschrift der Generäle.
- d) Umkehr: etwa das Gewissen des Heeres empört sich.
- e) Katastrophe: Tod des Feldherrn.



Schillers *Wallenstein* ohne die *Piccolomini*. Idee: Ein Feldherr wird durch übergroße Macht, Intrigen der Gegner und sein eigenes stolzes Herz bis zum Verrat gegen seinen Kriegsherrn verleitet, er sucht das Heer usw.

Darin a b c steigende Handlung bis zum Höhepunkt: die inneren Kämpfe und Versuchungen, a. Questenberg im Lager und Trennung vom Kaiser. b. Prüfung der Generäle, Bankettszene. c. Höhepunkt: die erste Tat des Verrats, zum Beispiel die Verhandlungen mit Wrangel. c. d. Versuche, das Heer zu verführen. d. Umkehr: Das Gewissen der Soldaten empört sich. e. Katastrophe: Tod Wallensteins.



Das Doppeldrama. A. die *Piccolomini* (durch Punkte bezeichnet). B. *Wallensteins Tod* (durch Linien bezeichnet).

a. die beiden erregenden Momente: a¹ die Generäle und Questenberg für das Gesamtstück, a² Max und Theklas Ankunft für die *Piccolomini*.

- c. c. die beiden Höhepunkte: c¹ Lösung des Max von Oktavio, zugleich Katastrophe der Piccolomini. c² Wallenstein und Wrangel, zugleich Ausführung des erregenden Moments von *Wallensteins Tod*.
- e. e. die beiden Schlusskatastrophen, e¹ der Liebenden und e² Wallensteins. Ferner ist b, Liebeszene zwischen Max und Thekla, der Höhepunkt der *Piccolomini*.
- f und g sind die aus *Wallensteins Tod* eingeflochtenen Szenen: Audienz Questenbergs und Bankett, der 2. und 4. Akt der *Piccolomini*.
- h, d und e¹ sind die aus den *Piccolomini* in *Wallensteins Tod* geflochtenen Szenen: Oktavios Intrigenspiel, Aufbruch des Max, Bericht seines Todes nebst Theklas Flucht: der 2., 3. und 4. Akt,
- d. die Kürassierszene, zugleich Höhepunkt des zweiten Dramas.

Es ist sehr zu bedauern, dass es unsere Theaterverhältnisse unmöglich machen, das ganze Kunstwerk in einer Aufführung darzustellen; erst dadurch würde man die schöne und große Wirkung erhalten, die in der kunstvollen Anordnung liegt. Wie die Stücke jetzt gegeben werden, bleibt für das erstere immer der Missetand, dass seiner Handlung der völlige Abschluss fehlt; für das zweite, dass seine Voraussetzungen zahlreich sind und dass die Katastrophe einen übergroßen Raum (zwei Akte) beansprucht. Das würde bei einer zusammenhängenden Darstellung in das richtige Verhältnis treten. Der prachtvolle Prolog »Das Lager«, dessen schöne Bilder man nur durch einheitliche Handlung kräftiger zusammengefasst wünscht, wäre als Einleitung nicht zu entbehren. Es ist denkbar, dass eine Zeit kommt, wo dem Deutschen die Freude wird, sein größtes Drama im Zusammenhang zu genießen. Unmöglich ist es nicht, wie groß die Forderung an die Darsteller sei. Denn keine der Rollen mutet, auch wenn beide Stücke hinter einander gegeben werden, einer starken Menschenkraft Unüberwindliches zu. Auch die Zuschauer der Gegenwart sind in ihrer großen Mehrzahl keineswegs unfähig, in besonderen Fällen eine längere Reihe von dramatischen Wirkungen aufzunehmen, als ein Theaterabend unserer Bühnen bietet. Aber freilich wäre eine sol-

che Aufführung nur ausnahmsweise, etwa als große Festvorstellung, möglich, und nur in einem anderen Raum als dem unserer Abendtheater. Denn was in den anspruchsvollen Prachtbauten die Körperkraft der Darsteller und Zuschauer in weniger als drei Stunden erschöpft, ist das unheimlich grelle Gaslicht, die dadurch hervorgebrachte übergroße Anstrengung der Augen und der trotz aller Ventilationsversuche schnell eintretende Verderb der Lebensluft.

3. Kapitel: Der Bau der Szenen

Gliederung

Die Akte – das kürzere Fremdwort hat die deutschen Benennungen: Aufzug, Abteilung, Handlung usw. in den Hintergrund gedrängt – werden für den Gebrauch der Bühne in Auftritte abgeteilt. Der Ab- und Zugang einer Person, Diener und ähnliche unwesentliche Rollen ausgenommen, beginnt und endet den Auftritt. Der Regie ist solche Teilung der Akte nötig, um das Eingreifen jeder einzelnen Rolle leicht zu übersehen, und für die Aufführung stellen die Auftritte die kleinen Einheiten dar, durch deren Zusammensetzung die Akte gebildet werden. Aber die dramatischen Teilstücke, aus denen der Dichter seine Handlung zusammenfügt, umfassen zuweilen mehr als einen Auftritt oder werden in größerer Zahl durch denselben Auftritt zusammengebunden. Das Teilstück des Dichters, das einzelne dramatische Moment, wird durch die Absätze gebildet, in denen seine schöpferische Kraft arbeitet.

Denn wie an einer Kette schließen sich während der Arbeit die nah verwandten Anschauungen und Vorstellungen zusammen, in logischem Zwang eine die andere fordernd. In solchen einzelnen kleinen Teilen ordnen sich die Einzelzüge der Handlung, deren große Umrisse der Dichter in der Seele trägt. Wie verschieden die Arbeit der schöpferischen Kraft in den verschiedenen Geistern sei, diese logischen und poetischen Einheiten bilden sich in jeder Dichterarbeit mit Notwendigkeit, und wer recht genau zusieht, vermag sie aus dem fertigen Gedicht sehr wohl zu erkennen und an einzelnen die größere oder geringere Kraft, Wärme, dichterische Fülle und sichere, saubere Arbeitsweise zu ersehen.

Ein solches Teilstück schließt soviel von einem Monolog, von Rede und Gegenrede, von ab- und zugehenden Personen zusammen, als nötig ist, um eine engverbundene Reihe von poetischen Vorstellungen und Anschauungen darzulegen, die sich von dem Vorhergehenden und Nachfolgenden stärker absetzt. Diese Teilstücke der Handlung sind an Länge sehr ungleich, sie mögen aus wenigen Sätzen bestehen, sie mögen mehrere Seiten eines Textbuchs umfassen, sie mögen allein eine kurze Szene bilden, sie mögen nebeneinander gestellt und mit einleitenden Worten und mit einem auf das Folgende hinüberleitenden Schluss versehen größere Einheiten innerhalb des Aktes formen. Sie sind für den Dichter die Glieder, aus denen er die lange Kette der Handlung schmiedet, er ist sich ihrer Eigenart und Besonderheit auch da bewusst, wo er in kräftigem Schaffen mehrere unmittelbar hintereinander zusammenarbeitet.

Aus den dramatischen Momenten fügt er die Szenen zusammen. Dieses Fremdwort wird bei uns in verschiedener Bedeutung gebraucht. Es bezeichnet dem Regisseur zuerst den Bühnenraum selbst, dann den Teil der Handlung, der durch dieselbe Dekoration umschlossen wird. Dem Dichter aber heißt Szene die Verbindung mehrerer dramatischer Momente, die einen durch dieselben Hauptpersonen getragenen Teil der Handlung bildet, vielleicht einmal eine ganze Szene des Regisseurs, jedenfalls ein ansehnliches Stück. Da nicht immer bei dem Abgang der Hauptpersonen ein Wechsel der Dekorationen nötig und wünschenswert ist, so fällt die Szene des Dichters durchaus nicht immer mit der Szene des Regisseurs zusammen.¹⁸

Es sei erlaubt, hier ein Beispiel anzuführen.

Der vierte Akt von *Maria Stuart* ist vom Dichter in zwölf Auftritte geteilt, durch einen Kulissenwechsel innerhalb des Aktes in zwei Regieszenen getrennt. Er besteht aber aus zwei kleineren und einer großen, also drei dramatischen Szenen. Die erste Szene, die Intriganten des Hofes, ist aus zwei dramatischen Momenten zusammengesetzt:

1. nach einem kurzen Akkord, der die Tonart des Aktes angibt, die Verweisung Aubespines,

2. der Streit zwischen Leicester und Burleigh. Die zweite Szene, Mortimers Ende, mit der vorhergehenden durch die Person Leicesters, die auf der Bühne bleibt, eng verkoppelt, umfasst drei dramatische Momente:

1. den verbindenden Monolog Leicesters,

2. Unterredung zwischen Leicester und Mortimer,

3. Mortimers Tod. Die dritte große Szene, der Kampf um das Todesurteil, ist künstlicher gebildet. Es ist eine, ähnlich wie die erste und zweite, nur enger verbundene Doppelszene und besteht aus zehn Momenten, von denen die ersten vier: der Streit Elisabeths mit Leicester, zu einer Gruppe verbunden, den sechs letzten: die Unterschrift des Urteils, gegenüberstehen. Die sechs Momente der zweiten Szenenhälfte entsprechen den sechs letzten Auftritten des Textes, das letzte derselben: Davison und Burleigh, ist der Abschluss dieser bewegten Szene und die Hinüberleitung zum fünften Akt.

Es ist nicht immer bequem, aus einem fertigen Drama diese logischen Einheiten des schaffenden Geistes zu erkennen. Und es wird hier und da das schätzende Urteil unsicher sein. Aber sie verdienen größere Aufmerksamkeit, als man ihnen wohl bis jetzt gegönnt hat.

Im letzten Abschnitt wurde gesagt, dass jeder Akt ein gegliederter Bau sein muss, der seinen Teil der Handlung in zweckmäßiger und wirksamer Anordnung zusammenfasst. Auch in ihm muss die Anteilnahme des Zuschauers mit sicherer Hand geführt und gesteigert werden, auch er muss seinen Höhepunkt haben, eine große, kräftige, ausgeführte Szene. Enthält er mehrere solche ausgeführten Höhepunkte, so werden dieselben durch kleinere Szenen wie durch Verbindungsglieder verbunden sein, in der Art, dass die stärkere Anteilnahme immer auf der späteren ausgeführten Szene ruht.

Wie der Akt muss auch jede einzelne Szene, sowohl Übergangsszene als ausgeführte, eine Anordnung haben, die geeignet ist, ihren Inhalt in höchster Wirkung auszudrücken. Ein spannendes Moment muss die ausgeführte Szene einleiten, die Seelenvor-

gänge in ihr müssen mit einiger Reichlichkeit in wirksamer Steigerung dargestellt werden, das Ergebnis in treffenden Schlägen angedeutet sein; von ihrem Höhepunkt aus, auf welchem sie reichlich ausgeführt schwebt, muss schnell und kurz der Schluss folgen; denn ist einmal ihr Zweck erreicht, die Spannung gelöst, dann wird jedes unnütze Wort zuviel. Und wie sie mit einer gewissen Aufregung der Erwartung einzuleiten ist, so braucht auch ihr Ende eine kleine Erhebung, besonders kräftigen Ausdruck der wichtigen Persönlichkeiten dann, wenn diese die Bühne verlassen. Die sogenannten Abgänge sind kein unbegründetes Begehren der Darsteller, wie sehr sie von roher Effektsucherei missbraucht werden. Der tiefe Einschnitt am Ende der Szene und die Notwendigkeit, die Spannung auf das Folgende herüberzutragen, machen sie vielmehr zu einem berechtigten Kunstmittel, zumeist am Schluss der Akte, natürlich nur bei maßvoller Anwendung.

Der Dichter hat häufig Ursache, während der Aufführungen unserer Bühne den langen Zwischenakten zu zürnen, die sowohl durch die szenischen Veränderungen als durch den zuweilen unnützen Kleiderwechsel der Darsteller veranlasst werden. Es muss dem Dichter daran liegen, den Schauspielern die Gelegenheit zu solchem Wechsel so weit wie möglich zu beschränken, und wo das Umkleiden notwendig ist, schon beim Einrichten der Handlung darauf Rücksicht zu nehmen.

Ein längerer Zwischenakt – der niemals fünf Minuten überdauern soll – wird nach Beschaffenheit des Stücks dem zweiten oder dritten Akt folgen können.

Die Akte, die in näherem Zusammenhang stehen, dürfen nicht durch ihn auseinander gerissen werden; was ihm folgt, muss noch imstande sein, von Neuem zu sammeln und zu spannen.

Deshalb sind Pausen zwischen dem vierten und fünften Akt am allernachteiligsten. Diese beiden letzten Teile der Handlung sollten selten durch größeren Einschnitt getrennt sein, als zwischen den einzelnen Szenen eines Aktes geduldet wird. Der Dichter hat sich zu hüten, dass er nicht in diesem Teil des Stücks selbst Schlusseffekte erfinde, die durch schwer herzustellende Szenerie und Einführung neuer Massen die Zögerung verschulden.

Aber auch ein Wechsel der Dekorationen innerhalb des Aktes ist keine gleichgültige Sache. Denn jede Verwandlung der Bühne während des Aktes macht einen neuen starken Einschnitt, und die Zerstreuung der Zuschauer wird noch vermehrt, seit in der Neuzeit der schlechte Brauch aufgekommen ist, die Vornahme des Szenenwechsels durch Herablassen einer Gardine den Augen des Zuschauers zu entziehen. Denn seitdem ist fast nur aus der Farbe des Vorhangs zu entnehmen, ob eine Regieszene oder ein Akt beendet sei. Gegenüber solchem Unfug muss das eifrige Bemühen des Dichters sein, jeden Dekorationswechsel im Akt entbehrlich zu finden; und es wird gut sein, wenn er während der Arbeit sich auch in dieser Richtung die Kraft zutraut, alles zu vermögen; denn häufig erscheint seiner befangenen Seele ein Wechsel der Szenerie als ganz unvermeidlich, während er doch in den meisten Fällen durch geringe Änderungen an der Handlung beseitigt werden kann.

Ist aber Kulissenwechsel während der Akte nicht ganz zu vermeiden, so hüte man sich wenigstens, ihn in den Akten eintreten zu lassen, die die größte Ausführung verlangen, namentlich im vierten, wo ohnehin die volle Kraft des Dichters nötig ist zu steigern. Am leichtesten überwindet man solche störenden Einschnitte in der ersten Hälfte.

In dem Wechsel zwischen ausgeführten und verbindenden Szenen liegt eine große Wirkung. Durch ihn wird jeder Teil des Ganzen von seiner Umgebung kunstvoll abgehoben, die Hauptsache in stärkeres Licht gesetzt, in dem Nebeneinander von Licht und Schatten der innere Zusammenhang der Handlung verständlich. Der Dichter muss deshalb sein warmes Empfinden wohl überwachen und bedächtig prüfen, welche dramatischen Momente für seine Handlung Hauptsache, welche Beiwerk sind.

Er wird seine Neigung zu Ausführung bestimmter Arten von Charakteren oder Situationen beschränken, falls diese für das Ganze nicht von Gewicht sind; wenn er aber dem Reiz nicht widerstehen kann, von diesem Gesetz abzuweichen und einem unwesentlichen Moment breitere Ausführung zu gönnen, so wird er es mit der Empfindung tun, dass er die Störung des Baus durch besondere Schönheit der Ausführung zu sühnen habe.

Die Nebenszenen aber, mögen sie die Nachklänge einer Hauptszene oder die Vorbereitung zu einer neuen oder ein selbstständiges verbindendes Zwischenglied sein, werden dem Dichter immer noch Gelegenheit geben, bei der größten Kürze seine Begabung an den Rollen zu erweisen; hier ist der Raum für knappe, andeutende Zeichnung, die mit wenigen Worten einen erfreuenden Einblick in das innerste Leben der Figuren des Hintergrunds zu gewähren weiß.

Die Szenen nach der Personenzahl

Die freie Szenenbildung unserer Bühne und die größere Zahl der Darsteller machen es dem Dichter scheinbar so bequem, seine Handlung durch eine Szene zu führen, dass man bei neueren Dramen nicht selten die gewöhnlichen Folgen übergroßer Zwanglosigkeit zu bedauern hat. Die Szene wird ein Durcheinander von Reden und Gegenreden ohne genügende Ordnung, sie hat ermüdende Längen, nachgleitende Sätze, weder Höhe noch Kontraste kräftig entwickelt. Zwar fehlt das szenische Gefüge auch der unbeholfensten Arbeit des Anfängers nicht ganz. Denn die Formen sind so sehr Ausdruck des Wesens, dass auch ungeschulte dramatische Empfindung in vielen Hauptsachen Richtiges zu treffen pflegt. Aber nicht immer und nicht jedes. Möge deshalb der Dichter während seiner Arbeit einige bekannte Regeln prüfend anlegen.

Da die Szene ein von anderen Szenen abgesetzter Teil des Dramas ist, der auf seinen Inhalt vorbereiten, spannen, ein Schlussergebnis ins Licht stellen und dann zum Folgenden überführen soll, so hat jede Szene, genau betrachtet, fünf Teile, die den Teilen des Dramas entsprechen. Und bei ausgeführten Szenen sind diese Teile auch sämtlich wirksam. Denn dann ist es nicht möglich, die Handlung in gerader Linie zum Schlussergebnis zu führen.

A fühlt, will, fordert etwas, B tritt ihm entgegen, mitwollend, anderswollend, widerstehend; in jedem Fall wird die Richtung des Einen durch den Anderen aufgehalten und wenigstens für einige Zeit abgelenkt.

Bei solchen Szenen, mögen sie eine Tat oder ein Wortgefecht oder eine Darlegung der Gefühle enthalten, ist wünschenswert, dass nicht der Höhepunkt in einer geraden Linie liegt, die von den Voraussetzungen der Szene zu den Schlussergebnissen führt, sondern den letzten Punkt einer abweichenden Richtung bezeichne, von welchem ab die Umkehr zu der geraden Linie stattfindet.

Aufgabe einer Szene sei, B durch A unschädlich zu machen, ihr gebotenes Ergebnis sei das Versprechen des B, unschädlich zu werden. Beginn der Szene:

A ersucht den B, ferner nicht mehr Störenfried zu sein; wenn B sofort bereit ist, diesen Wunsch zu erfüllen, wird keine längere Szene nötig; wenn er die Gründe des A leidend aufnimmt, läuft die Szene in gerader Linie fort, aber sie ist in größter Gefahr zu ermüden; wenn B sich aber zur Wehr setzt und sich entweder auf seinen Störenfried versteift oder ihn leugnet, so läuft der Dialog zu einem Punkt, an welchem B so weit wie möglich von den Wünschen des A entfernt ist. Von da findet eine Annäherung der Ansichten statt, die Gründe des A erweisen sich als stärker, bis B sich ergibt.

Da aber jede Szene eine Richtung auf das Folgende hat, wird dieser pyramidale Bau häufig in den Durchschnitt einer anschlagenden Welle umgeändert, mit lang aufsteigender Linie und schnellem Absturz: Beginn, Steigerung, Schlussergebnis.

Je nach der Zahl der auftretenden Personen erhalten die Szenen verschiedene Bestimmung und verschiedene Einrichtung.

Die Monologe geben dem Helden der modernen Bühne Gelegenheit, in vollkommener Unabhängigkeit von einem beobachtenden Chor sein geheimes Empfinden und Wollen dem Publikum bekannt zu machen. Man sollte meinen, dass solche Vertrautenstellung dem Zuschauer sehr willkommen sein müsste, und doch ist dies oft nicht der Fall. So sehr sind der Kampf und die Einwirkung des einen Menschen auf den anderen Zweck des Dramas, dass jede Isolierung des Einzelnen einer gewissen Entschuldigung bedarf. Nur wo ein reiches inneres Leben im Zusammenspiel längere Zeit

gedeckt war, erträgt der Zuschauer die geheimen Offenbarungen desselben. Aber schon da, wo künstvolles Intrigenspiel das Publikum zum Vertrauten machen will, liegt diesem wenig an dem stillen Aussprechen eines Einzelnen, es holt sich lieber selbst den Zusammenhang und die Gegensätze der Charaktere aus einem Dialog heraus. Die Monologe haben Ähnlichkeit mit den antiken Pathosszenen, sind aber bei den zahlreichen Gelegenheiten, die unsere Bühne den Charakteren darbietet, ihr Inneres darzulegen, und bei der veränderten Ausgabe dramatischer Wirkungen durch die Schauspielkunst keine notwendige Zugabe neuerer Dramen.

Da die Monologe einen Ruhepunkt in der laufenden Handlung darstellen und den Sprechenden in bedeutsamer Weise dem Zuschauer gegenüberstellen, so bedürfen sie einer bereits erregten Spannung, einem Einschnitt der Handlung auf einer oder beiden Seiten. Aber ob sie einen Akt eröffnen oder schließen oder zwischen zwei bewegte Szenen gestellt sind, immer müssen sie dramatischen Bau haben. Satz, Gegensatz, Ergebnis; und zwar ein Schlussergebnis, das für die Handlung selbst Bedeutung gewinnt.

Man vergleiche die beiden Monologe Hamlets in der steigenden Handlung. Der zweite berühmte Monolog »Sein oder Nichtsein« ist eine tiefsinnige Offenbarung der Seele Hamlets, aber für die Handlung selbst insofern keine Förderung, als er kein neues Wollen des Helden einleitet, sondern durch Darlegung der inneren Kämpfe eine Erklärung des Zauderns gibt.

Der vorhergehende Monolog dagegen, ein Meisterstück von dramatischer Bewegung, auch er der Ausklang einer Szene, hat zur Grundlage einen einfachen Beschluss. Hamlet sagt: 1. Der Schauspieler beweist so großen Ernst bei bloßem Spiel. 2. Ich aber schleiche tatenlos bei dem furchtbarsten Ernst. 3. Ans Werk! Auch ich will ein Spiel veranstalten, um für ernste Tat die Entscheidung zu gewinnen.

In diesem letzten Satz ist zugleich das Ergebnis der ganzen vorhergehenden Szene zusammengefasst, die Folgen, die die Unterhaltung mit den Schauspielern auf den Charakter des Helden und den Verlauf des Stücks ausübt.

Gelungene Monologe sind allerdings Lieblinge des Publikums geworden. In den Dramen Schillers und Goethes werden sie von dem heranwachsenden Geschlecht gern vorgetragen. Lessing hätte, auch wenn er mehr als den *Nathan* in unseren Jamben geschrieben hätte, schwerlich diese Art von dramatischen Wirkungen gesucht.

Am nächsten den Monologen stehen die Botenberichte unserer Bühne; wie jene das lyrische, so vertreten sie das epische Element. Von ihnen ist bereits früher gesprochen. Da sie die Aufgabe haben, eine zugunsten ihrer Aufnahme bereits erregte Spannung zu lösen, so muss die Wirkung, die sie in den Gegenspielern des Vortragenden oder vielleicht gar in ihm selbst hervorbringen, sehr sichtbar werden; einen längeren Vortrag muss gesteigertes Gegenpiel begleiten und unterbrechen, allerdings ohne ihn zu überwachsen. Schiller, der Botenberichte sehr liebt, gibt Beispiele in Menge, sowohl zur Lehre wie zur Warnung. Der *Wallenstein* allein enthält eine ganze Auswahl. In den schönen Musterstücken: »Es gibt im Menschenleben« und »Wir standen keines Überfalls gewärtig« hat der Dichter zugleich die höchste dramatische Spannung an die epischen Stellen geknüpft. Das Inspirierte und Seherhafte Wallensteins kommt an keiner Stelle so mächtig zu Tage wie in seiner Erzählung. Im Botenbericht des Schweden aber steht das stumme Spiel der todwunden Thekla in dem stärksten Gegensatz zu Haltung und Vortrag des teilnehmenden Fremdlings. Daneben hat dieses Drama aber andere Beschreibungen, zum Beispiel den böhmischen Becher, das Zimmer des Sterndeuters, deren starke Kürzung oder Entfernung bei der Aufführung wohl tut.

Der wichtigste Teil der dramatischen Handlung verläuft in den Dialogszenen, zunächst im Zwiegespräch. Der Inhalt dieser Szenen: Satz und Gegensatz, Empfindung gegen Empfindung, Wille gegen Wille, hat bei uns, abweichend von der einförmigen, antiken Weise, die mannigfaltigste Ausbildung gefunden.

Der Zweck aller Dialogszenen ist wieder, aus dem Satz und Gegensatz ein Ergebnis herauszuheben, das die Handlung weiter-

treibt. Während das antike Zwiegespräch ein Streit war, der gewöhnlich keine unmittelbare Einwirkung auf die Seelen der Handelnden ausübte, versteht der moderne Dialog zu bereden, zu beweisen, hinüberzuführen. Die Argumente des Helden und Gegenspielers sind nicht, wie häufig in der griechischen Tragödie, rhetorische Wortgefechte, sondern sie sind aus Charakter und Gemüt der Personen hergeleitet, und genau wird der Zuschauer unterrichtet, wie weit dieselben wahrhafte Empfindung und Überzeugung aussprechen oder täuschen sollen.

Der Angreifende wird also seine Gründe genau nach der Persönlichkeit des Gegenspielers einrichten oder tief und wahr aus seinem eigenen Wesen heraus schöpfen müssen. Damit aber das Zweckvolle oder Wahre von dem Zuschauer auch vollständig erfasst wird, ist auf der Bühne eine bestimmte Richtung von Rede und Antwort notwendig, nicht mit so gewohnheitsmäßigem Verlauf, wie auf der antiken oder altspanischen Bühne, aber doch wesentlich von dem Weg verschieden, den wir im wirklichen Leben einschlagen, um jemanden zu überzeugen. Dem Charakter auf der Bühne ist die Zeit beschränkt, er hat seine Argumente in einer fortlaufenden Steigerung der Wirkungen vorzutragen, er hat das für seine Stellung Wirksamste auch dem Zuschauer eindringlich auseinander zu setzen. In Wirklichkeit mag ein solcher Kampf der Ansichten vielgeteilt, mit zahlreichen Gründen und Gegengründen ausgemacht werden, lange mag der Sieg schwanken, vielleicht ein unbedeutender Nebengrund mag zuletzt den Ausschlag geben; dies ist auf der Bühne in der Regel nicht möglich, weil es nicht wirksam wäre.

Deshalb ist Aufgabe des Dichters, die Gegensätze in wenigen Äußerungen zusammenzufassen, diese mit fortgesetzter Steigerung ihrer inneren Bedeutung auszudrücken. In unseren Dramen schlagen die Gründe des einen gleich Wellen gegen die Seele des anderen, zuerst durch den Widerstand gebrochen, dann höher, bis sie vielleicht am Ende über die Widerstandskraft reichen. Es geschieht nach einem uralten Kompositionsgesetz, dass häufig der dritte solcher Wellenschläge die Entscheidung gibt; dann ist zweimal Satz und Gegensatz vorausgegangen, durch die beiden Stufen

ist der Zuschauer genügend auf die Entscheidung vorbereitet, er hat eine kräftige Einwirkung erhalten, und hat mit Behagen das Gewicht der Gründe mit dem Inhalt des Charakters, auf den sie wirken sollen, vergleichen können. Solche Gesprächsszenen sind auf unserer Bühne seit Lessing mit besonderer Liebe und Schönheit ausgebildet worden. Sie entsprechen sehr der Freude der Deutschen an gründlicher Erörterung einer Angelegenheit. Berühmte Rollen unserer Bühne verdanken ihnen allein ihren Erfolg: Marinelli, Carlos im *Clavigo*, Wrangel im *Wallenstein*.

Da der Dichter die Dialogszene so zu arbeiten hat, dass dem Zuschauer der Fortschritt, den dieselbe für die Handlung bewirkt, eindringlich wird, muss auch die Technik dieser Szenen, je nach der Stellung, in der sie die Beteiligten finden und verlassen, verschieden sein.

Am einfachsten wird die Sache, wenn der Eindringende den Angegriffenen überwindet; dann findet ein- oder zweimalige Annäherung und Trennung statt bis zum Sieg des einen, oder, wenn der Angegriffene biegsamer ist, ein allmähliches Herüberziehen.

Eine Szene solcher Beredung von einfachem Bau ist der Dialog im Anfang des Brutus und Cassius. Cassius drängt, Brutus gibt seiner Forderung nach: Der Dialog hat eine kurze Einleitung, drei Teile und Schluss, der mittlere Teil ist von besonderer Schönheit und großer Ausführung. Einleitung, Cassius: Ihr seid unfreundlich gegen mich. Brutus: Nicht aus Kälte. Die Teile, Cassius: 1. Man hofft auf euch (lebendig unterbrochen durch die Versicherung, dass Brutus ihm trauen könne, und durch Rufe von außen, die die Aufmerksamkeit auf Cäsar leiten). – 2. Was ist Cäsar mehr als wir? – 3. Unser Wille kann uns befreien. Schluss, Brutus: Ich will's überlegen.

Wenn aber die Sprechenden voneinander scheiden, ohne sich zu vereinigen, so darf doch die Stellung derselben zueinander während der Szene nicht unverändert bleiben. Es ist den Zuschauern unerträglich, solchen Mangel an Fortschritt in der Handlung zu empfinden. Auch in solchem Fall muss die Richtung des einen oder beider gebogen werden, etwa so, dass sie an einer Stelle der Verhandlung scheinbar übereinkommen und nach diesem Punkt

der Annäherung sich wieder energisch voneinander abwenden. Die inneren Bewegungen, durch die diese Veränderung der Stellung bewirkt wird, müssen allerdings sowohl wahr als für das Folgende zweckmäßig sein, nicht unnütze Querzüge, die einer szenischen Wirkung zu Liebe, ohne Nutzen für Handlung und Charaktere, eingerichtet werden.

Bei ungebundener Rede ist es möglich, zahlreichere Gründe und Gegen Gründe in das Feld zu führen, die Linien schärfer zu wenden; im Ganzen bleibt der Bau, wie er oben mit einer brandenden Welle verglichen wurde: ein allmähliches Hinauftreiben auf den Höhepunkt, Ergebnis, kurzer Abschluss.

So ist die große Streitszene zwischen Egmont und Oranien – wohl der am besten gearbeitete Teil des Dramas – aus vier Teilen zusammengesetzt, vor denen eine Einleitung, nach denen der Schluss steht. Einleitung: Oranien: Die Regentin geht ab. Egmont: Sie geht nicht. Teil 1: Oranien: Und wenn ein anderer kommt? Egmont: So treibt er's wie der vorige. 2. Oranien: Er wird diesmal unsere Häupter fassen. Egmont: Das ist unmöglich. 3. Oranien: Alba ist unterwegs. Gehen wir in unsere Provinz. Egmont: Dann sind wir Rebellen. Hier der Umschwung, von jetzt wird Egmont der Angreifende. 4. Egmont: Du handelst unverantwortlich. Oranien: Nur vorsichtig. Schluss: Oranien: Ich gehe und betraue dich als verloren. Die letzte Vereinigung der Streitenden in einer Gefühlsstimmung bildet einen guten Gegensatz zu der vorausgegangenen Heftigkeit Egmonts.

Besondere Bedeutung haben in dem neueren Drama die Szenen zwischen zwei Menschen erhalten, in denen die Charaktere sehr entschieden einer Meinung zu sein pflegen, die Liebesszenen. Sie sind nicht durch Tagesgeschmack oder vorübergehende Weichlichkeit der Dichter und Zuschauer entstanden, sondern durch einen uralten Gemütszug der Germanen. Seit frühester Zeit ist der deutschen Dichtung die Liebeswerbung, die Annäherung des jungen Helden an die Jungfrau, besonders reizvoll gewesen. Es war die herrschende poetische Neigung des Volkes, die Beziehungen

der Liebenden vor der Vermählung mit einer Würde und einem Adel zu umgeben, von denen die antike Welt nichts wusste. Nach keiner Richtung hat sich der Gegensatz der Deutschen zu den Völkern des Altertums schärfer ausgeprägt, durch die gesamte Kunst des Mittelalters bis zur Gegenwart geht dieser bedeutsame Zug. Auch in dem ernstesten Drama macht er sich mit hoher Berechtigung geltend. Das holdeste und lieblichste Verhältnis der Erde wird mit dem Finsternen und Schrecklichen in Verbindung gebracht, als ergänzender Gegensatz, zur höchsten Steigerung der tragischen Wirkungen.

Für den arbeitenden Dichter freilich sind diese Szenen nicht der bequemste Teil seines Schaffens, und nicht jedem will es gelingen. Es ist nicht ohne Nutzen, die größten Liebesszenen, die wir haben, miteinander zu vergleichen, die drei Szenen des Romeo auf dem Maskenfest und beim Balkon vor und nach der Brautnacht, und die Szene Gretchens im Garten.

In der ersten Romeoszene hat der Dichter der Kunst des Darstellers die höchste Aufgabe gestellt, in ihr ist die Sprache der beginnenden Leidenschaft wundervoll abgebrochen und kurz, hinter dem artigen Redespiel, das zu Shakespeares Zeit der guten Gesellschaft geläufig war, scheint das aufglühende Gefühl nur wie in Blitzen durch. Wohl empfand der Dichter, wie sehr darauf ein vollerer Ausdruck Not tue. Die erste Balkonszene ist immer für ein Meisterstück der Dichtkunst gehalten worden, aber wenn man die hohen Schönheiten ihrer Verse zergliedert, wird man vielleicht überrascht sein, wie wortreich und unumschränkt genießend die Seelen der Liebenden schon mit ihrem leidenschaftlichen Gefühl zu spielen wissen. Schöne Worte, zierliche Vergleiche sind so gehäuft, dass wir zuweilen die Kunst als künstlich empfinden. Für die dritte, die Morgenszene, ist die Idee alter Minne- und Volkslieder – »der Wächterlieder« – in reizender Weise verwertet.

Auch Goethe hat in seiner schönsten Liebesszene volkstümliche Erinnerungen poetisch verwertet: Er hat die Liebeserklärung in seiner Weise aus kleinen epischen und lyrischen Momenten zusammengefasst, die er – doch nicht ganz günstig für eine große Wirkung – durch den schneidenden Gegensatz Martha und Me-

phisto unterbricht. Auch der Umstand erinnert an den großen lyrischen Dichter, dass Faust darin zurücktritt und die Szenen nicht viel anderes sind als Selbstgespräche Gretchens. Aber jedes der drei kleinen Stücke, aus denen sich das Bild zusammensetzt, ist von wunderbarer Schönheit.

Dem schwungvollen Schiller wollte es dagegen in seiner Jambenzeit mit diesen Szenen nicht mehr recht gelingen. Am besten noch in der *Braut von Messina*. Aber im *Tell* ist die Szene zwischen Rudenz und Bertha ohne Leben, und selbst im *Wallenstein*, wo sie durchaus notwendig war, hat er ihr durch die Anwesenheit der Gräfin Terzky einen Dämpfer aufgesetzt, Thekla muss den Geliebten vom Heerlager und von dem Astrologenzimmer unterhalten, bis sie schließlich in kurzem Alleinsein die bedeutsame Warnung aussprechen kann.

Die glänzenden Beispiele Shakespeares und Goethes zeigen auch die Gefahr dieser Szenen, es wird noch davon gesprochen.

Da das Austönen lyrischer Empfindungen auf der Bühne trotz aller Dichterkunst bei längerer Ausdehnung den Zuschauer zuverlässig ermüdet, so wird die lohnende Aufgabe des dramatischen Dichters, ein kleines Ereignis zu erfinden, in welchem das heiße Gefühl des liebenden Paares sich bei gemeinsamer Anteilnahme an einem Moment der Handlung ausdrücken kann, er erhält dadurch die dramatische Schnur, an der er seine Perlen aufreihet. Das süße Liebesgeplauder, das sich Selbstzweck ist, wird er mit Recht scheuen, und wo es unvermeidlich wird, durch Schönheit der Poesie ersetzen, was er solchen Szenen gewissenhaft an Ausdehnung nehmen muss.

Der Eintritt einer dritten Person in den Dialog gibt demselben einen anderen Charakter. Wie das Bühnenbild durch den dritten Mann einen Mittelpunkt und eine Gruppeneinstellung bekommt, so wird auch für den Inhalt der Dritte oft der Vermittler oder Richter, welchem zwei Parteien ihre Gründe an das Herz legen. Die Gründe beider Parteien werden in solchem Fall zugleich für ihn nach seinem Wesen eingerichtet und erhalten schon dadurch etwas Bewusstes, weniger Unmittelbares. Der Lauf der Szene wird

langsamer, zwischen Rede und Gegenrede tritt ein Urteil ein, das sich ebenfalls dem Zuschauer bedeutsam darstellen muss.

Oder der dritte Schauspieler ist selbst Partei- und Bundesgenosse einer Seite. In diesem Fall werden die Äußerungen der einen Partei schneller, bewegter herausbrechen müssen, weil dem aufnehmenden Zuschauer größere Anspannung der Aufmerksamkeit zugemutet wird, indem er Wesen und Inhalt zweier Persönlichkeiten in die eine Waagschale zu stellen hat.

Der dritte, seltenere Fall schließlich ist, dass jeder der drei Charaktere seinen Willen gegen den der beiden anderen stellen will. Solche Szenen werden als ein Ausklingen einer gelösten Spannung zuweilen verwendbar, sie haben nur ein kurzes Resultat zu ziehen, denn die drei Sprechenden halten dann in der Tat Monologe. So die Szenen mit Margareta in *Richard III.*, wo der eine Charakter die Melodie, die beiden anderen Parteien in Kontrasten die Begleitung geben. Szenen solchen Dreispiels werden aber in größerer Ausführung fast nur dann Bedeutung gewinnen, wenn wenigstens der eine in verstelltem Spiel auf den Standpunkt eines anderen übergeht.

Szenen, die mehr als drei Personen zu tätiger Anteilnahme an der Handlung versammeln, die sogenannten Ensembleszenen, sind ein unentbehrlicher Bestandteil unseres Dramas geworden. Sie waren der alten Tragödie unbekannt, ein Teil ihrer Leistungen wurde durch die Verbindung der Solospieler mit dem Chor ersetzt.

Sie umschließen in dem Drama der Neuzeit nicht vorzugsweise die höchsten tragischen Wirkungen, obgleich ein großer Teil der lebendigsten Aktionen in ihnen ausgeführt wird. Denn es ist eine nicht genug beachtete Wahrheit, dass weniger spannt und fesselt, was aus Vielen entsteht, als was aus der Seele der Hauptgestalten lebendig wird.

Die Anteilnahme an dem dramatischen Leben der Nebenpersonen ist geringer und das Verweilen mehrerer Beteiligten auf der Bühne mag leicht das Auge zerstreuen, die Schaulust mehr als nützlich erregen. Im Ganzen ist das Wesen dieser Szenen, dass sie

bei guter Führung durch den Dichter lebhaft beschäftigen und eine durch die Haupthelden erregte Spannung lösen, oder dass sie helfen, eine solche Spannung in der Seele der Hauptgestalten hervorzurufen. Sie haben deshalb vorzugsweise den Charakter vorbereitender oder abschließender Szenen.

Es bedarf kaum der Erwähnung, dass ihre Besonderheit nicht jederzeit hervortritt, wenn mehr als drei Spieler auf der Bühne sind. Denn auch, wo wenige Hauptrollen allein oder fast ausschließlich die Handlung darstellen, mögen Nebenfiguren in ziemlicher Anzahl wünschenswert sein. Leicht mag eine Ratsversammlung, eine Prunkszene viele Schauspieler auf der Bühne versammeln, ohne dass diese sich bis zu tätigem Anteil erheben.

Die erste Vorschrift für den Bau der Ensembleszenen ist: sämtliche Personen charakteristisch und förderlich für die Handlung zu beschäftigen. Sie sind wie eine geladene Gesellschaft, für deren geistige Tätigkeit der Dichter als unsichtbarer Wirt unablässig besorgt sein muss. Er muss beim Fortführen der Handlung genau die Wirkung empfinden, die die einzelnen Vorgänge, Reden und Gegenreden auf jeden der Beteiligten ausüben.

Es ist klar, dass eine Person in Gegenwart anderer auf der Bühne nicht aussprechen darf, was diese nicht hören sollen, die herkömmliche Aushilfe des Beiseitesprechens darf nur in dringenden Fällen und für wenige Worte benutzt werden. Aber eine größere Schwierigkeit liegt darin, dass auch nicht leicht eine Rolle etwas aussprechen darf, worauf eine andere der anwesenden Personen eine Antwort geben müsste, die ihrem Charakter nach notwendig, für die Handlung aber unnütz und verzögernd wäre. Es gehört eine unumschränkte Herrschaft des Dichters über seine Helden dazu und lebhafte Anschauung des Bühnenbildes, um allen Mitspielern einer menschenreichen Szene gerecht zu werden. Denn jede einzelne Rolle wirkt auf Stimmung und Haltung der übrigen und trägt ihrerseits dazu bei, das unbefangene Aussprechen der anderen zu beschränken.

Es wird daher in solchen Szenen sich die Kunst des Dichters vorzugsweise darin zeigen, durch scharfe, kleine Striche die Charaktere voneinander abzuheben. Und es ist wohl zu beachten, dass

die angemessene Beschäftigung der versammelten Personen durch die Beschaffenheit unserer Bühne erschwert wird, die in ihren Kulissen die Darsteller wie in einem Saal zusammenschließt und, wenn der Dichter nicht, was zuweilen unmöglich ist, bestimmte Vorkehrungen trifft, die Abtrennung Einzelner schwierig macht.

Ferner aber: Je zahlreicher die Mitspieler in die Szene geladen sind, desto weniger Raum wird gewöhnlich der Einzelne behalten, sich in seiner Eigenart zu äußern. Der Dichter wird also zu vermeiden haben, dass der betreffende Teil der Handlung nicht durch die größere Anzahl der Teilnehmer zerstückt wird und in kurzen Wellen eintönig dahinfließt; und wie er die Personen in Gruppen ordnet, wird er auch die Handlung der Szene so einrichten, dass die Bewegung der Nebenspieler nicht die Bewegung der Hauptpersonen übermäßig beengt.

Deshalb gilt der Grundsatz: Je größer die Zahl der Teilnehmer an einer Szene, desto kräftiger gegliedert muss der Bau sein. Die Hauptteile müssen dann um so mächtiger hervortreten, bald die einzelnen führenden Stimmen sich von der Mehrzahl abheben, bald das Zusammenwirken der Gesamtheit im Vordergrund stehen.

Da bei größerer Anzahl von Spielenden der Einzelne leicht gedeckt wird, so sind diejenigen Stellen der Ensembleszenen besonders schwierig, in denen die Wirkung dargestellt wird, die die Handlung auf die einzelnen Beteiligten hat. Wo in diesem Fall ein kurzes hingeworfenes Wort nicht genügt, die Zuschauer zu unterrichten, ist eine Erfindung nötig, die den Einzelnen zwanglos von der Gruppe löst und in den Vordergrund stellt. Es ist ganz unmöglich, in solchem Fall die dramatische Bewegung der Mehrzahl plötzlich zu unterbrechen und die übrigen zu stummen und tatlosen Zuschauern der geheimen Offenbarungen Einzelner zu machen.

Je rascher die Handlung im Zusammenspiel fortläuft, desto schwerer wird solches Isolieren der Einzelnen. Hat die Handlung aber eine gewisse Wucht und Höhe erreicht, so wird es der größten Kunst nicht immer möglich, einem Hauptschauspieler Raum

zu wünschenswerter Darlegung seiner innersten Stimmung zu geben. Und deshalb gilt für diese Szenen das dritte Gesetz: Der Dichter wird seine Personen nicht alles sagen lassen, was für sie bezeichnend und für ihre Rolle an sich nötig wäre. Denn hier besteht ein innerer Gegensatz zwischen dem Erfordernis der einzelnen Rolle und dem Vorteil des Ganzen. Jede Person auf der Bühne fordert für sich Beteiligung am Fortgang der Handlung, soweit dies ihre gesellschaftliche Stellung zu den anderen Charakteren der Szene erlaubt. Der Dichter aber kommt in die Lage, ihr diesen Anteil beschränken zu müssen. Auch Haupthelden müssen häufig mit stummem Spiel begleiten, wo ihnen im wirklichen Leben das Dreinsprechen geboten sein würde.

Dem Schauspieler dagegen ist langes Schweigen peinlich, der Nebenspieler ermattet und sinkt zum Statisten herab, der Hauptspieler fühlt lebhaft das Unrecht, das seiner Rolle geschieht, weit weniger die höhere Notwendigkeit. Es genügt für die richtige Gesamtwirkung nicht immer, dass der Dichter auf die Bewegung der nicht gerade im Vordergrund stehenden Rollen achtet und durch wenige Worte oder durch eine nicht ruhmlose Beschäftigung dem Darsteller Richtung für sein stummes Spiel und Übergänge zu den Stellen, wo er wieder eingreifen darf, gewährt.

Es gibt äußerste Fälle, wo auf der Szene dasselbe gilt, was bei großen Gemälden gestattet wird, die zahlreiche Gestalten in starker Bewegung und Verschlingung zeigen. Wie dort der Schwung der Hauptlinien so wichtig ist, dass ihm einmal die richtige Verkürzung eines Armes und Fußes geopfert werden muss, so wird auch in der starken Strömung einer menschenreichen Szene die für den einzelnen Charakter nötige Darstellung aufgegeben werden müssen, aus Rücksicht auf Verlauf und Gesamtwirkung der Szene. Damit der Dichter dergleichen gebotene Fehler aber schön vermeiden könne, wird ihm die Empfindung lebhaft sein müssen, dass es an sich Fehler sind.

Es gereicht dem Stück tatsächlich zum Nutzen, die Zahl der Mitspieler so weit wie irgend möglich zu beschränken. Jede Rolle mehr erschwert die Besetzung, macht bei Krankheit oder Abgang eines Schauspielers die Wiederholung des Stücks unbequem.

Schon diese äußere Rücksicht wird den Dichter bestimmen, bei Ensembleszenen wohl zu überlegen, ob die Gestalten ihm unumgänglich notwendig seien. Dazu kommt ein innerer Grund: Je größer die Zahl der tätigen Nebenpersonen in einer Szene ist, desto mehr Zeit nimmt sie in Anspruch.

Die Ensembleszenen sind allerdings eine wesentliche Hilfe, dem Stück Farbe und Glanz zu geben. Sie werden ungern bei einem geschichtlichen Stoff entbehrt werden. Aber sie werden auch in solchem Stück mit Maß verwendet werden müssen, weil sie mehr als andere den Erfolg von dem Geschick des Regisseurs abhängig machen, und weil in ihnen die ausgeführte Darstellung des inneren Lebens der Hauptfiguren, eine genaue Schilderung der Seelenvorgänge, die den höchsten dramatischen Anteil beanspruchen, weit schwieriger ist. Die zweite Hälfte des Stücks wird sie am lebhaftesten verlangen, weil in ihr die Tätigkeit der Gegenspieler mächtiger hervortritt, aber nur dann ohne Schaden vertragen, wenn in diesem Abschnitt der Handlung die warme Anteilnahme des Zuschauers an den Hauptcharakteren bereits unerschütterlich festgestellt war. Auch hier wird der Dichter sich hüten, das innere Leben der Haupthelden für längere Zeit zu decken.

Eine der schönsten Ensembleszenen Shakespeares ist die Bankettszene auf der Galeere des Pompejus in *Antonius und Kleopatra*; sie enthält keinen Hauptteil der Handlung und ist, was bei Shakespeare in den tragischen Teilen seiner Handlung nicht häufig ist, wesentlich Situationsszene. Sie hat aber eine gewisse Bedeutung, weil sie am Schluss des zweiten Aktes, also an einer Stelle steht, die eine Auszeichnung fordert, zumal in diesem Stück, in welchem die vorhergehenden politischen Auseinandersetzungen ein buntes und belebtes Bild sehr wünschenswert machten. Die Fülle der kleinen charakterisierenden Züge, die in dieser Szene vereinigt sind, das knappe Zusammenfassen, vor allem aber die technische Anordnung sind bewunderungswürdig. Die Szene wird eingeleitet durch eine kurze Unterredung der Diener, wie sie bei Shakespeare nicht selten ist, um das Aufstellen der Tische und Geräte auf seiner Bühne zu vermitteln.

Die Szene selbst ist dreiteilig. Der erste Teil stellt das übermütige Geplauder der versöhnten Triumvirn und die Pedanterie des trunkenen Schwachkopfes Lepidus dar, auf den schon die Diener hingewiesen haben; der zweite in furchtbarem Gegensatz die heimliche Unterredung des Pompejus und Mänas; der dritte, durch das Hinaustragen des trunkenen Lepidus eingeleitet, die Steigerung des wüsten Bacchanals und die überhandnehmende Trunkenheit.

Die Verbindung der drei Teile, wie Mänas den Pompejus zur Seite zieht, wie Pompejus wieder an der Person des Lepidus anknüpfend das Gelage fortsetzt, ist sehr beachtenswert. Kein Wort in der ganzen Szene ist unnütz und bedeutungslos, der Dichter empfindet in jedem Augenblick die Lage der einzelnen Gestalten, auch der Nebenfiguren, jede greift fördernd in den Verlauf ein, für den Regisseur wie für die Rollen ist das Ganze meisterhaft zu recht gemacht. Von dem ersten Bericht des Antonius über den Nil, durch den das Bild der Kleopatra auch in diese Szene hineingetragen wird, und dem einfältigen Dreinreden des Lepidus: – »Ihr habt seltsame Schlangen dort« – durch das die Zuschauer einen Eindruck bekommen, der auf den Schlangentod der Kleopatra vorbereitet, bis zu den letzten Worten des Antonius: »Gut, gebt die Hand, Herr«, in denen der Berauschte unwillkürlich die Überlegenheit des Cäsar Augustus anerkennt, und bis zu den folgenden trunkenen Reden des Pompejus und Enobarbus gleicht alles feinzelisierter Arbeit an fest zusammengefügte Metallgliedern.

Lehrreich ist der Vergleich dieser Szene mit dem Schluss des Bankettaktes in den *Piccolomini*. Die innere Ähnlichkeit ist so groß, dass man die Meinung erhalten muss, Schiller habe die Shakespearische Ausführung vor Augen gehabt.

Auch hier ist eine Dichterkraft zu bewundern, die eine große Anzahl von Gestalten mit unumschränkter Sicherheit zu leiten weiß, auch hier ein großer Reichtum von bedeutenden Momenten und kräftige Steigerung im Bau. Aber was für Schiller bezeichnend ist, diese Momente sind zum Teil episodischer Natur, das Ganze breiter und größer angelegt. Dies letzte freilich mit Berechtigung. Denn die Szene steht nicht am Ende des zweiten, son-

dern am Ende des vierten Aktes, und sie enthält einen wesentlichen Teil der Handlung, die Erlangung der verhängnisvollen Unterschrift, sie würde also, auch wenn das Bankett nicht den gesamten vierten Akt füllte, eine größere Anlage gehabt haben. Ihre Anordnung ist genau wie bei Shakespeare.¹⁹ Zuerst eine einleitende Unterredung der Diener, die aber zu unverhältnismäßiger Breite ausgesponnen ist; die Beschreibung des Pokals hat kein Recht, uns zu beschäftigen, weil der Becher selbst mit dem Stück weiter nichts zu tun hat und die zahlreichen Seitenlichter, die aus dieser Beschreibung auf die Gesamtlage fallen, nicht mehr stark genug sind. Denn eine ebenfalls dreiteilige Handlung, erstens: Bemühung Terzkys, von Nebenfiguren die Unterschrift zu erhalten, zweitens: im scharfen Gegensatz dazu das kurze Gespräch der Piccolomini, drittens: die Entscheidung als Streit des trunkenen Illo mit Max.

Auch hier ist der Verband der einzelnen Szenenteile sorgfältig. Oktavio führt durch das vorsichtige Ausforschen Buttlers leise die Aufmerksamkeit aus der bewegten Gruppe der Generäle heraus auf seinen Sohn, durch das Suchen des fehlenden Namens wird die volle Aufmerksamkeit auf Max geleitet; worauf der trunkene Illo sich wieder zuerst sehr bedeutsam an Oktavio wendet, bevor er mit Max zusammenstößt. Die Verbindung und Lösung der einzelnen Gruppen, das Herausheben der Piccolomini, die Handlung des Höhepunkts, das bewegte Zwischenspiel der Nebenfiguren bis zu dem kräftigen kurzen Schluss sind sehr schön.

Wir besitzen außerdem noch zwei mächtige Waffenszenen von Schiller, die größten aus der großen Zeit unserer Dichtkunst: die Rütliszene und den ersten Akt des *Demetrius*. Beide sind Muster, die der angehende Dramatiker nicht nachahmen, aber in ihrer hohen Schönheit sorgfältig beachten soll. Was man auch gegen den dramatischen Bau des *Tell* sagen muss, auf einzelnen Szenen ruht ein Zauber, der immer aufs Neue zur Bewunderung hinreißt. Auch in der Rütliszene ist die dramatische Bewegung eine verhältnismäßig gehaltene, die Ausführung breit, prächtig, voll schöner Lokalfarbe. Zuerst gibt eine Einleitung die Stimmung. Sie be-

steht aus drei Teilen: Ankunft der Unterwaldner, Unterredung Melchthals und Stauffachers, Begrüßung der Schwyzer. Man beachte wohl, dass der Dichter vermieden hat, durch dreimalige Betonung des Eintritts der drei Kantone zu ermüden. Zwei Hauptgestalten heben sich hier kräftig von den Nebenfiguren ab und bilden für die Einleitung einen kleinen Höhepunkt, die Zerrissenheit durch mehrere gleichschwebende Momente wird verhindert. Mit dem Eintritt der Urner, der durch ihr Horn, das Herabsteigen vom Berg und die Reden der Anwesenden hinreichend betont ist, beginnt sogleich die Handlung.

Diese Handlung läuft fünfgeteilt fort. Erstens Einrichtung der Tagsatzung mit kurzen Reden und kräftiger Beteiligung der Nebenspieler. Darauf Stauffachers großartige Darstellung vom Wesen und Zweck des Bündnisses. Nach diesem mächtigen Hervortreten des Einzelnen drittens bewegter Streit der Ansichten und Parteien über die Stellung des Bundes zum Kaiser, viertens hohe Steigerung der Gegensätze bis zum ausbrechenden Streit über die Mittel, sich von der Gewaltherrschaft der Vögte zu lösen, und Abstimmung über die Beschlüsse. Schließlich fünftens der feierliche Schwur. Und nach solchem Abschluss der Handlung ein Ausklingen der Stimmung, das seine Klangfarbe von der umgebenden Natur und der aufgehenden Sonne erhält.

Bei dieser reichen Gliederung ist die Schönheit in den Verhältnissen der einzelnen Teile besonders anziehend. Der Mittelpunkt dieser ganzen Gruppe von dramatischen Momenten, Stauffachers Vortrag, tritt als Höhepunkt heraus. Darauf als Abstich die unruhige Bewegung in den Massen, die eintretende Befriedigung und der hohe Aufschwung! Nicht weniger schön ist die Behandlung der zahlreichen Nebenfiguren, das selbstständige Eingreifen der einzelnen kleinen Rollen, die in ihrer Bedeutung für die Szene mit einer gewissen republikanischen Gleichberechtigung nebeneinander stehen.

Das größte Muster für Staatsaktionen ist die prachtvolle Eröffnungsszene des *Demetrius*, der polnische Reichstag. Der Stoff dieses Dramas machte die Mitteilung vieler Voraussetzungen nö-

tig, die seltsamen Schicksale des Knaben Demetrius erforderten außerdem eine starke Anwendung besonderer Farben, um die fremdartige Welt poetisch nahe zu bringen. Schiller machte mit der ihm eigenen kühnen Hoheit die epische Erzählung zum Mittelpunkt einer reich ausgestatteten Schauszene und umgab den langen Bericht des Einzelnen mit leidenschaftlicher Bewegung der Massen. Auf eine kurze Einleitung folgt mit dem Eintritt des Demetrius die vierteilige Szene: 1. die Erzählung des Demetrius; 2. die kurz zusammenfassende Wiederholung durch den Erzbischof und die ersten Wellen, die dadurch in der Versammlung erzeugt werden; 3. die Bitte des Demetrius um Unterstützung und die Steigerung der Bewegung; 4. die Gegensprache und der Einspruch des Sapieha. Die Szene endet mit Tumult und plötzlichem Abbruch. Durch ein kleines dramatisches Moment wird sie mit dem darauf folgenden Zwiegespräch zwischen dem König und Demetrius verbunden. Die Bewegungen der Nebenpersonen sind kurz und heftig, der Stimmführer wenige, außer Demetrius ist nur der eine Widerspruch Erhebende kräftig von der Masse abgehoben. Man empfindet und erfährt, dass die Masse schon vorher gestimmt ist, die Erzählung des Demetrius bildet in ihrer schmuckvollen Ausführung den Hauptteil der Szene, wie dem ersten Akt passend.

Goethe hat uns, wenn man von den kurzen Szenen im *Götz* absieht, keine Massenszenen von großer dramatischer Wirkung hinterlassen. Den Volksszenen im *Egmont* fehlt zu sehr kräftige Bewegung, der schöne Spaziergang im *Faust* ist aus kleinen dramatischen Bildern zusammengefügt, die Studentenszene in Auerbachs Keller beabsichtigt keine tragische Wirkung und hat für den Darsteller des Faust den Missetand, dass sie ihn müßig und unbeschäftigt auf der Bühne lässt.

Besondere Unterstützung durch den Regisseur fordern die Aktionsszenen, in denen größere Massen wirken. Wenn auch unsere Bühnen in dem Chorporpersonal der Oper eine ziemliche Anzahl von Mitspielern bereit haben und diese Helfer noch durch Statisten zu verstärken gewöhnt sind, so ist doch die Zahl der Personen, die auf der Bühne versammelt werden können, oft verschwindend

klein gegen die Menschenmenge, die im wirklichen Leben an einer Volksszene, an einem Gefecht, an einem großen Aufruhr teilnimmt. Leicht empfindet deshalb der Zuschauer vor den eingeführten Haufen die Leere und Dürftigkeit. Auch hier stört, dass das moderne Theater wenig geeignet zur Aufstellung größerer Massen ist. Nun ist allerdings die äußerliche Anordnung solcher Szenen zum großen Teil in den Händen des Regisseurs; aber der Dichter hat die Aufgabe, es ihm leicht zu machen, dass er durch seine Kunst den Schein belebter Menschenmenge hervorbringe.

Schon Einzug und Abgang einer größeren Anzahl von Personen nimmt Zeit in Anspruch und zerstreut die Aufmerksamkeit, diese muss also durch spannende kleine Erfindungen und durch die Verteilung der Masse in Gruppen zusammengehalten werden.

Der Bühnenraum muss so eingerichtet sein, dass die verhältnismäßig geringe Zahl der wirklich vorhandenen Spieler nicht übersehen werden kann, durch Versatzstücke, gute Perspektiven, ein Aufstellen an den Seiten, das die Phantasie auf größere unsichtbare Mengen hinleitet, die sich durch Zeichen und Rufe hinter der Szene bemerkbar machen, usw.

Glänzende Schaufaufzüge, wie Iffland der *Jungfrau von Orléans* einrichtete, wird sich der Dichter eines Trauerspiels mit Recht verbitten, die Gelegenheit dazu soweit wie möglich vermeiden.

Dagegen sind solche Massenwirkungen, wobei die Menge in lebhafter Bewegung sich tummelt, Volksszenen, große Ratsversammlungen, Lagerbilder, Gefechte, zuweilen wünschenswert.

Für Volksszenen ist die schöne Behandlung Shakespeares zum oft nachgeahmten Vorbild geworden: kurze schlagende Reden einzelner Volksfiguren, fast immer in Prosa, unterbrechende und belebende Rufe einer Menge, die von einzelnen Führern ihre Anregung erhält. Es lassen sich aber durch eine Volksszene auf der Bühne noch andere Wirkungen hervorbringen, nicht die höchsten dramatischen, aber doch bedeutende, die zur Zeit noch wenig von unseren Dichtern verwertet worden sind.

Da wir auch bei Volksszenen den Vers nicht aufgeben sollen, wird schon durch diesen eine andere Behandlung des Haufens ge-

boten als Shakespeare liebte. Nun ist die Einführung des alten Chors allerdings unmöglich; die Neubelebung, die Schiller einmal versucht hat, dürfte trotz der Fülle von poetischer Schönheit, die in den Chören der *Braut von Messina* entzückt, keine Nachahmung finden; aber zwischen den Hauptspielern und einer größeren Anzahl von Nebenfiguren ist noch ein anderes dramatisch bewegtes Zusammenspiel denkbar, das die Führer sowohl der Menge verbindet als gegenüberstellt. Nicht nur kurze Rufe, auch Reden, die mehrere Verse umfassen, erhalten durch das Zusammensprechen mehrerer mit eingeübtem Tonfall und Zeitmaß eine gesteigerte Kraft. Der Dichter wird bei derartiger Einführung der Menge in Stand gesetzt, ihr einen würdigeren Anteil an der Handlung zu geben, er wird in dem Wechsel zwischen einzelnen Stimmen, dem Drei- oder Vierklang und der Gesamtheit, zwischen helltönendem Tenor und kräftigem Bass zahlreiche Nuancen, Steigerung und Färbung hervorzubringen vermögen. Bei solchem Zusammensprechen größerer Massen hat er darauf zu achten, dass der Sinn der Sätze auch der Wucht und Energie des Ausdrucks wohl entspreche, dass die Worte leicht verständlich und ohne Misslaut seien, dass sich die einzelnen Satzteile gut voneinander abheben.

Es ist nicht wahr, dass diese Behandlung an Stelle einer mannigfaltigen und naturwahren Bewegung auf der Bühne eine gekünstelte setzt, denn auch die herkömmliche Art und Weise, Volksszenen einzurichten, ist eine überkommene, künstliche, die den Verlauf nach einem Schema umbildet. Die hier vorgeschlagene Weise ist nur wirkungsvoller. Der Dichter mag bei ihrer Anwendung seine Kunst verstecken und durch Abwechslung im Gebrauch der mehrstimmigen Rede und Gegenrede Mannigfaltigkeit hervorbringen. Das klangvolle Zusammensprechen eignet sich nicht nur für lebhaftes Wortgefecht und Erörterungen, es ist für jede Stimmung, die in einer versammelten Menge aufbraust, zu gebrauchen. Auf unseren Bühnen wird bis jetzt das Einüben des Zusammensprechens unverantwortlich vernachlässigt, es ist oft nichts als schwer verständliches Geschrei. Der Dichter wird deshalb wohl tun, in seinen Textbüchern für die Bühne genau die

Stimmengruppen zu unterscheiden. Für solche Bezeichnung muss er selbst die Wirkungen deutlich vorausgeföhlt haben.

Die Gefechte sind auf der deutschen Bühne übel berüchtigt und werden von dem vorsichtigen Dichter vermieden. Ursache ist wieder, dass unsere Theater dergleichen schlecht machen. Shakespeare hatte eine unleugbare Vorliebe für kriegerische Bewegungen der Massen, er hat sie auch in seinen späteren Stücken durchaus nicht beschränkt. Und obgleich er selbst gelegentlich mit geringer Achtung von den Mitteln spricht, durch die Gefechte auf seinem Theater dargestellt wurden, so ist man doch berechtigt anzunehmen, dass er sie sorgfältiger fern gehalten hätte, wenn sie nicht seinen Zuschauern sehr angenehm gewesen wären. Solcher Eindruck war aber bei einem waffenfreudigen Volk, das alle kriegerischen Leibesübungen noch mit Leidenschaft trieb, nur möglich, wenn bei diesen Szenen eine gewisse Kunst und Technik zu Tage kam, und wenn das unvermeidliche Konventionelle der Bühne nicht den Eindruck des Kläglichen machte. Szenen, wie das Gefecht des Coriolan und Amfidius, des Macbeth und Macduff, die Kampfszenen in *Richard III.* und *Julius Cäsar* sind so wichtig und bedeutsam, dass man sieht, wie sicher Shakespeare ihren Wirkungen vertraute. In neuer Zeit hat man auf der englischen Bühne diese kriegerischen Effekte wieder mit einem Aufwand von Hilfsmitteln zu erhöhter Wirkung herausgeputzt und die Zuschauer nur zuviel damit beschäftigt. Wenn in Deutschland immer noch zu wenig dafür geschieht, so darf diese Nachlässigkeit für den Dichter kein Grund werden, sich ängstlich davon fern zu halten. Es sind Hilfswirkungen, die ihm wohl einmal gute Dienste leisten können. Er soll sich selbst ein wenig kümmern, wie dergleichen gut eingerichtet werden kann, und darauf achten, dass die Bühnen ihre Schuldigkeit tun.

4. Kapitel: Die Charaktere

Völker und Dichter

Die Bildung der dramatischen Charaktere bei den Germanen zeigt deutlicher als der Bau ihrer Handlung den großen Fortschritt seit dem Erscheinen der dramatischen Kunst bei den Griechen. Sowohl die natürliche Anlage unseres Volkes als seine Stellung über den Jahrtausenden einer verschütteten Welt und die dadurch gebotene Ausbildung des geschichtlichen Sinns erklären diese Verschiedenheit. Seit dem neueren Drama die Aufgabe wurde, durch Poesie und Schauspielkunst auf der Bühne den Schein eines individuellen Lebens bis zur Täuschung genau darzustellen, hat die Schilderung der Charaktere eine Bedeutung für die Kunst gewonnen, die sie in der alten Welt nicht hatte.

Die poetische Kraft des dramatischen Dichters erweist sich am unmittelbarsten in Erfindung der Charaktere. Beim Aufbau der Handlung, bei der Einrichtung für die Bühne helfen ihm andere Eigenschaften; eine sichere Bildung, ein tauglicher Zug in dem eigenen Wesen, gute Schule und Erfahrung; wo aber die Fähigkeit zu scharfer Zeichnung der Charaktere gering ist, wird vielleicht ein bühnengerechtes, nie ein bedeutendes Werk geschaffen werden. Macht dagegen eigentümliche Erfindung die einzelnen Rollen anziehend, da darf man gute Hoffnung haben, wenn auch das Zusammenwirken der Gestalten zum Gesamtbild noch sehr mangelhaft ist. Deshalb ist gerade bei diesem Teil des künstlerischen Schaffens durch Lehre weniger zu helfen als bei jedem anderen. Die Poetik des griechischen Denkers, wie sie uns erhalten ist, enthält über die Charaktere nur wenige Zeilen. Auch in unserer Zeit vermag die Technik nichts als dürftige Vorschriften aufzustellen, die den Schaffenden nicht einmal wesentlich fördern. Was diese

Regeln für die Arbeit geben können, trägt der Dichter im Ganzen sicher in sich, und was er nicht hat, vermögen sie nicht zu geben.

Das Charakterisieren des Dichters beruht auf der alten Eigenschaft des Menschen, jedes Lebendige als geschlossene Persönlichkeit zu empfinden, in der eine Seele, gleich der des Beobachters, als Bewegendes vorausgesetzt und darüber das Besondere, Eigenartige des fremden Daseins als reizvoll genossen wird. In diesem Drang bildet der Mensch, lange bevor ihm sein poetisches Schaffen zu einer gelehrten Kunst wird, alles, was ihn umgibt, in Persönlichkeiten um, denen er mit lebendiger Einbildungskraft viel von dem eigenen menschlichen Wesen verleiht. Aus Donner und Blitz wird eine Göttergestalt, die auf dem Streitwagen über dem hohlen Himmelsboden daher fährt, den feurigen Speer schleudernd; die Wolken wandeln sich in Himmelskühe und Schafe, aus denen eine göttliche Gestalt die Himmelsmilch auf die Erde schüttet.

Auch die Geschöpfe, die neben dem Menschen die Erde bewohnen, empfindet er als menschenähnliche Persönlichkeiten, so den Bären, Wolf, Fuchs. Ebenso legt noch jeder von uns dem Hund, der Katze Vorstellungen und Empfindungen unter, die uns geläufig sind, und nur weil uns solches Auffassen des Fremdartigen durchaus Bedürfnis und Vergnügen ist, werden uns die Tiere so vertraut. Unablässig äußert sich derselbe Personen bildende Trieb.

Auch im Verkehr mit Menschen, alltäglich, bei jeder ersten Bekanntschaft eines Fremden, formen wir aus den wenigen Lebensäußerungen, die uns von ihm zugehen, aus einzelnen Worten, dem Ton seiner Stimme, dem Ausdruck seines Gesichts das Bild einer geschlossenen Persönlichkeit, zunächst dadurch, dass wir die unvollständigen Eindrücke blitzschnell aus dem Vorrat der Phantasie, nach der Ähnlichkeit mit früher Beobachtetem ergänzen. Spätere Beobachtungen derselben Person mögen das Bild umformen, reicher und tiefer ausbilden; aber schon bei dem ersten Eindruck, wie gering die Zahl der eigenartigen Züge sei, empfinden wir diese als ein folgerichtiges, streng geschlossenes Ganzes, in welchem wir das Eigentümliche auf der Grundlage des gemeinsamen Menschlichen erkennen. Dieses Gestalten ist allen Men-

schen, allen Zeiten gemein, es wirkt in jedem von uns mit der Notwendigkeit und Schnelle einer ureigenen Kraft, es ist jedem eine stärkere oder schwächere Fähigkeit, jedem ein reizvolles Bedürfnis.

Auf dieser Tatsache beruht die Wirkung des dramatischen Charakterisierens. Die erfindende Kraft des Dichters bringt den kunstvollen Schein eines reichen individuellen Lebens hervor, weil er einige – verhältnismäßig wenige – Lebensäußerungen einer Person so zusammenstellt, dass die von ihm als Einheit verstandene und empfundene Person auch dem Schauspieler und dem Zuschauer als ein eigenartiges Wesen verständlich wird. Selbst bei den Haupthelden eines Dramas ist die Zahl ihrer Lebensäußerungen, die der Dichter in der Beschränkung durch Zeit und Raum zu geben vermag, ist die Gesamtzahl der charakterisierenden Züge doch nur gering; vollends bei den Nebenfiguren müssen vielleicht zwei, drei Andeutungen, wenige Worte den Schein eines selbstständigen, höchst eigentümlichen Lebens hervorbringen.

Wie ist das möglich? Deshalb, weil der Dichter das Geheimnis versteht, durch seine Arbeit den nachschaffenden Sinn der Zuschauer anzuregen. Denn auch das Verstehen und Genießen eines Charakters wird nur dadurch erreicht, dass die Selbsttätigkeit des empfangenden Zuschauers dem Schaffenden hilfreich und kräftig entgegenkommt.

Also was Dichter und Schauspieler in der Tat geben, sind an sich einzelne Striche, aber durch sie vermag ein scheinbar reich ausgestattetes Bild, in welchem wir eine Fülle von eigentümlichem Leben ahnen und voraussetzen, hervorzuwachsen, weil Dichter und Schauspieler die angeregte Einbildungskraft des Zuschauers zwingen, selbstschöpferisch mitzuarbeiten.

Die Art und Weise der dramatischen Charakterbildung durch die Dichter zeigt die größte Mannigfaltigkeit. Sie ist zunächst nach Zeiten und Völkern verschieden. Sehr verschieden bei Romanen und Germanen. Das Behagen an charakterisierenden Einzelheiten ist von je den Germanen größer gewesen, bei den Romanen grö-

ßer die Freude an der zweckvollen Gebundenheit der dargestellten Menschen durch eine kunstvoll verschlungene Handlung. Tiefer fasst der Deutsche seine Kunstgebilde, ein reicheres inneres Leben sucht er an ihnen zur Darstellung zu bringen, das Eigentümliche, ja Absonderliche hat für ihn großen Reiz. Der Romane aber empfindet das Beschränkte des Einzelnen vorzugsweise vom Standpunkt der Konvenienz und Zweckmäßigkeit, er macht die Gesellschaft, nicht wie der Deutsche das innere Leben des Helden, zum Mittelpunkt, ihn freut es, fertige Personen, oft nur mit flüchtigem Umriss der Charaktere, einander gegenüber zu stellen; ihre verschiedenen Tendenzen sind es, wodurch sie im Gegenspiel zueinander anziehend werden. Auch da, wo genaue Darstellung eines Charakters, wie bei Molière, die besondere Aufgabe ist, und wo die Einzelheiten der Charakteristik hohe Bewunderung abnötigen, sind diese Charaktere, der Geizige, der Heuchler, meist innerlich fertig, sie stellen sich mit einer zuletzt ermüdenden Eintönigkeit in verschiedenen gesellschaftlichen Beziehungen vor, sie werden trotz der Vortrefflichkeit der Zeichnung unserer Bühne immer fremder werden, weil ihnen das höchste dramatische Leben fehlt, das Werden des Charakters. Wir wollen auf der Bühne lieber erkennen, wie einer geizig wird, als wie er es ist.

Was also dem Germanen die Seele füllt, einen Stoff wert macht und zu schöpferischer Tätigkeit reizt, ist vorzugsweise die eigenartige Charakterbewegung der Hauptfiguren, ihm gehen in schaffender Seele leicht zuerst die Charaktere auf, zu diesen erfindet er die Handlung, aus ihnen strahlt Farbe, Licht und Wärme auf die Nebenfiguren; den Romanen lockt stärker die fesselnde Verbindung der Handlung, die Unterordnung des Einzelwesens unter den Zwang des Ganzen, die Spannung, die Intrige. Dieser Gegensatz ist alt, er dauert noch in der Gegenwart. Dem Deutschen wird es schwerer, zu den tief empfundenen Charakteren die Handlung aufzubauen, dem Romanen verschlingen sich leicht und anmutig die Fäden zu einem kunstvollen Gewebe. Diese Besonderheit bedingt auch einen Unterschied in der Fruchtbarkeit und in dem Wert der Dramen. Die Literatur der Romanen hat wenig, was sie den höchsten Leistungen des germanischen Geistes an die Seite

setzen kann; aber den schwächeren Talenten unseres Volkes gedeiht bei ihrer Anlage häufig kein brauchbares Theaterstück. Einzelne Szenen, einzelne Personen erwärmen und fesseln, dem Ganzen fehlt die saubere, spannende Ausführung. Den Fremden gelingt das Mittelgut besser; auch da, wo weder die dichterische Idee noch die Charaktere Anspruch auf dichterischen Wert haben, unterhält noch die kluge Erfindung der Intrige, die kunstvolle Verbindung der Personen zu bewegtem Leben.

Während bei den Germanen jenes höchste Dramatische: das Durcharbeiten der Empfindung in der Seele bis zur Tat, seltener, aber dann wohl einmal mit unwiderstehlicher Kraft und Schönheit in der Kunst zu Tage kommt, findet sich bei den Romanen weit häufiger und fruchtbarer die zweite Eigenschaft des dramatischen Schaffens: die Erfindung des Gegenspiels, die wirkungsvolle Darstellung des Kampfes, den die Umgebung des Helden gegen die Beschränktheiten desselben führt.

Ferner aber ist bei jedem einzelnen Dichter die Art des Charakterisirens eine verschiedene, sehr verschieden der Reichtum an Gestalten, ebenso die Sorgfalt und Deutlichkeit, womit ihr Wesen dem Zuschauer dargelegt wird. Auch hier ist Shakespeare der reichste und tiefste der Schaffenden, nicht ohne eine Eigenart, die uns zuweilen in Verwunderung setzt. Wir sind geneigt anzunehmen und wissen aus vielen Nachrichten, dass sein Publikum nicht vorzugsweise aus den Scharfsinnigen und Gebildeten Altenglands bestand, wir sind also berechtigt vorauszusetzen, dass er seinen Charakteren ein einfaches Gewebe geben und ihre Stellung zu der Idee des Dramas nach allen Seiten hin genau darlegen werde. Das geschieht nicht immer. Zwar bleibt der Zuschauer bei den Haupthelden Shakespeares nie über wichtige Motive ihres Handelns in Ungewissheit, ja die volle Kraft seiner Dichtergroße kommt gerade dadurch zur Erscheinung, dass er in den Hauptcharakteren die Vorgänge der Seele von der ersten aufsteigenden Empfindung bis zum Höhepunkt der Leidenschaft mit gewaltig packender Kraft und Wahrheit auszudrücken weiß wie kein anderer. Auch die vorwärts treibenden Gegenspieler seiner Dramen, zum Bei-

spiel Jago, Shylock, verfehlen nicht, den Zuschauer zum Vertrauten ihres Wollens zu machen. Und wohl darf man sagen, dass die Charaktere Shakespeares, deren Leidenschaft doch die höchsten Wellen schlägt, zugleich mehr als das Gebilde irgend eines andern Dichters gestatten, tief hinab in ihr Inneres zu blicken. Aber diese Tiefe ist für die Augen des darstellenden Künstlers wie für den Zuschauer zuweilen unergründlich, und seine Charaktere sind im Grunde durchaus nicht immer so durchsichtig und einfach, wie sie flüchtigen Augen erscheinen, ja mehrere von ihnen haben etwas besonders Rätselhaftes und schwer Verständliches, das ewig zur Deutung lockt und doch niemals ganz erfasst werden kann.

Nicht nur solche wie Hamlet, Richard III., Jago, in denen besonderer Tiefsinn oder ein nicht leicht verständlicher Grundzug des Wesens und einzelne wirkliche oder scheinbare Widersprüche auffallen, sondern auch solche Charaktere, die bei oberflächlicher Betrachtung die geradlinige Straße bühngemäß dahinschreiten.

Man prüfe die Urteile, die in Deutschland seit etwa hundert Jahren über die Charaktere im *Julius Cäsar* abgegeben worden sind, und die freudige Beistimmung, mit der unsere Zeitgenossen die edlen Wirkungen dieses Stücks aufnehmen. Der warmherzigen Jugend ist Brutus der edle, das Vaterland liebende Held; ein ehrlicher Erklärer aus dem Gelehrtenzimmer sieht in Cäsar den großen, festen, allen überlegenen Charakter; ein Politiker von Fach freut sich der ironischen rücksichtslosen Strenge, womit der Dichter von der Einleitung an seinen Brutus und Cassius als unpraktische Toren, ihre Verschwörung als ein kopfloses Wagnis unfähiger Aristokraten behandelt hat.

Der Schauspieler von Urteil findet in demselben Cäsar, den ihm sein Erklärer beredt als Musterbild eines Machthabers geschildert hat, einen innerlich bis zum Tod erkrankten Helden, eine Seele, in der bereits der Größenwahn das kräftige Gefüge zerfressen hat. Wer hat Recht? Jeder von ihnen. Und doch hat jeder auch die Empfindung, dass die Charaktere durchaus nicht aus ungehörigen Bestandteilen gemischt, künstlich zusammengesetzt, oder irgendwie unwahr sind. Jeder von ihnen fühlt deutlich, dass sie

vortrefflich geschaffen, auf der Bühne höchst wirksam leben, am meisten der Schauspieler selbst, wenn ihm auch das Geheimnis der Dichterkraft Shakespeares nicht ganz verständlich würde. Wenn er aber dieses Geheimnis erkennt, so wird er mit einer Ehrfurcht darauf blicken, die ebenso groß sein mag, als jene Pietät der Griechen, die dem Genius des Sophokles einen Altar stiftete.

Denn Shakespeares Art der Charakterbildung stellt in ungewöhnlicher Größe und Vollkommenheit dar, was dem Schaffen der Germanen überhaupt eigen ist gegenüber der alten Welt und gegenüber den Kulturvölkern, die nicht mit deutschem Leben durchsetzt sind. Dieses Germanische aber ist die Fülle und liebevolle Wärme, die jede einzelne Gestalt zwar genau nach den Bedürfnissen des einzelnen Kunstwerks formt, aber auch das ganze, außerhalb des Stücks liegende Leben derselben überdenkt und in seiner Besonderheit zu erfassen sucht. Während der Deutsche beschaulich die Bilder der Wirklichkeit mit den bunten Fäden der spinnenden Phantasie überzieht, empfindet er die wirklichen Grundlagen seiner Charaktere, das tatsächliche Gegenbild mit menschenfreundlicher Achtung und mit dem möglichst genauen Verständnis seines gesamten Inhalts. Dieser Tiefsinn, die liebevolle Hingabe an das Individuelle und wieder die hohe Freiheit, die mit dem Bild wie mit einem werten Freund zweckvoll verkehrt, haben seit alter Zeit den gelungenen Gestalten der deutschen Kunst einen besonders reichen Inhalt gegeben, darum ist in ihnen ein Reichtum von Einzelzügen, ein inniger Reiz und eine Vielseitigkeit, durch die die Geschlossenheit, wie sie dramatischen Charakteren notwendig ist, nicht aufgehoben, sondern in ihren Wirkungen stark gesteigert wird.

Der Brutus des Shakespeare ist ein hochsinniger Mann, aber er ist als Aristokrat in Genuss erzogen, er ist gewöhnt, zu lesen und zu denken, er hat die Begeisterung, Großes zu wagen, nicht die Umsicht und Klugheit, es durchzuführen. Cäsar ist ein majestätischer Held, der ein siegvolles großes Leben durchgesetzt und seinen eigenen Wert in einer Zeit des Eigennutzes und anspruchsvoller Schwäche erprobt hat; aber mit der hohen Stellung, die er sich über den Köpfen seiner Zeitgenossen gegeben hat, ist die

Großmannssucht in ihn gekommen, Schauspielerei und heimliche Furcht; der feste Mann, der sein Leben hundert Mal gewagt hat und nichts mehr fürchtet als den Schein der Furcht, ist insgeheim abergläubisch, bestimmbar, der Einwirkung schwacher Menschen ausgesetzt. Der Dichter verbirgt das nicht, er lässt die Charaktere an jeder Stelle genau das sagen, was ihnen bei solcher Beschaffenheit zukommt; aber er behandelt ihr Wesen als selbstverständlich und erklärt es nicht, weil es ihm nicht durch kühle Berechnung deutlich geworden ist, sondern mit Naturgewalt aus allen Voraussetzungen aufgestiegen.

Dem Bewunderer Shakespeares macht diese Größe der dichterischen Anschauung bald hier, bald da Schwierigkeiten. Im ersten Teil des *Cäsar* zum Beispiel tritt Casca kräftig in den Vordergrund; in der sinkenden Handlung des Stücks erfährt man kein Wort über ihn; er und die anderen Mitverschworenen sind dem Dichter offenbar gleichgültiger als dem Zuschauer. Wer näher zusieht, findet wohl den Grund und begreift, dass der Dichter diese Gestalt, die er zuerst so wohlwollend hervorhebt, gleich darauf ohne Umstände beiseite wirft; ja der Dichter deutet das in dem Urteil an, das ausnahmsweise diesmal Brutus und Cassius über den Casca fällen. Ihm und dem Stück ist der Mann nur ein unbedeutendes Werkzeug.

In vielen Nebenrollen steht der große Dichter auffallend schweigsam, mit einfachen Strichen bewegt er sie in ihrer Befangenheit vorwärts; das Verständnis ihres Wesens, das wir angelegentlich suchen, bleibt zuletzt nicht zweifelhaft, es wird aber nur klar aus Streiflichtern, die von außen auf sie fallen. So sind zum Beispiel die Gemütswandlungen der Anna (aus *Richard III.*) während der berühmten Sterbeszene an der Bahre in einer Weise gedeckt, die kein anderer Dichter wagen dürfte, und die ohnedies knappe Rolle wird dadurch eine der schwersten. Ähnliches gilt von vielen Gestalten, die, aus Böse und Gut gemischt, als Helfer einer Handlung auftreten. Bei solchen Nebenrollen überlässt er dem Schauspieler vieles; durch die Aufführung vermag der Künstler manche scheinbaren und wirklichen Härten in neue Schönheiten zu verwandeln. Ja manchmal hat man die Empfin-

dung, dass er deshalb erklärendes Beiwerk einzelner Rollen unterließ, weil er für bestimmte Schauspieler schrieb, deren Persönlichkeit vorzugsweise gemacht war, die Rolle zu ergänzen. In anderen Fällen sieht man deutlich einen Mann, der mehr als andere dramatische Schriftsteller, als Schauspieler und Zuschauer gewöhnt ist, die Menschen in der vornehmen Gesellschaft zu betrachten, und der hinter den Formen guter Sitte die charakteristischen Beschränktheiten zu verdecken und durchzulassen versteht; so ist der größte Teil seiner Hofleute gebildet. Durch solche Schweigsamkeit, durch schroffe Übergänge, scheinbare Lücken mutet er dem Schauspieler mehr zu als jeder andere; zuweilen sind seine Worte nur wie der punktierte Grund einer Stickerei, wenig ist herausgebildet, aber alles liegt darin, genau angedeutet und zweckmäßig für die höchsten Wirkungen der Bühne empfunden; dann erblickt der Zuschauer überrascht bei guter Darstellung ein reiches rundes Leben, wo er beim Lesen über eine Fläche hinwegsah.

Selten begegnet dem Dichter, dass er in der Tat zu wenig für einen Charakter tut, so tritt die kleine Rolle der Cordelia auch bei guter Darstellung nicht in das richtige Verhältnis, das sie im Stück haben sollte. Manches in den Charakteren erscheint uns allerdings fremdartig und einer Erläuterung bedürftig, was den Zeitgenossen durchsichtig und schnell verständlich war, als ein Abbild ihres Lebens und ihrer Bildung.

Das Größte dieses Dichters aber ist, wie bereits früher gesagt wurde, die ungeheure treibende Kraft, die in seinen Hauptcharakteren arbeitet. Unwiderstehlich ist die Gewalt, mit der sie ihrem Schicksal entgegen, bis zu dem Höhepunkt des Dramas aufwärts stürmen, fast in allen ein markiges Leben und starke Energie der Leidenschaft. Und sind sie auf der Höhe angelangt, von der ab die Befangenen durch übermächtige Gewalten abwärts gezogen werden, hat die Spannung sich in einem verhängnisvollen Tun für den Augenblick gelöst, dann kommen in mehreren Stücken ausgeführte Situationen und Einzelschilderungen, das Höchste, was die neuere Poesie des Dramas hervorgebracht hat. Die Dolch- und Bankettszene im *Macbeth*, die Brautnacht in *Romeo und Julia*,

das Hüttengericht im *Lear*, der Besuch bei der Mutter im *Hamlet*, Coriolan am Altar des Amfidius sind Beispiele. Zuweilen scheint, wie gesagt wurde, von diesem Moment ab die Anteilnahme des Dichters an den Charakteren geringer zu werden, selbst im *Hamlet*, in welchem die Kirchhofszene – wie berühmt ihre tiefsinnigen Betrachtungen auch sind – und der Schluss gegen die Spannung der ersten Hälfte abfallen. Beim *Coriolan* freilich liegen die beiden schönsten Szenen in der zweiten Hälfte des Stücks, ebenso im *Othello* die gewaltigsten; das letztere Stück hat aber andere technische Besonderheiten.

Wenn Shakespeares Art zu charakterisieren schon für die Schauspieler seiner Zeit zuweilen dunkel und schwer war, so ist natürlich, dass wir seine Eigentümlichkeiten sehr lebhaft empfinden. Denn kein größerer Gegensatz ist denkbar, als die Behandlung der Charaktere bei ihm und bei den tragischen Dichtern der Deutschen: Lessing, Goethe, Schiller. Während wir bei Shakespeare durch die Verslossenheit mancher Nebencharaktere daran erinnert werden, dass er der epischen Zeit des Mittelalters noch nahe stand, haben unsere dramatischen Charaktere bis zum Überfluss die Eigenschaften einer lyrischen Bildungsperiode, eine fortlaufende, breite und beschauliche Darstellung innerer Zustände, über die die Helden mit einer zuweilen unheimlichen Selbstbeobachtung nachdenken, dazu Sentenzen, die den jeweiligen Standpunkt des Charakters zu der sittlichen Ordnung zweifellos deutlich machen. Bei den Deutschen ist nichts Dunkles und, Kleist ausgenommen, wenig Gewaltsames.

Von den großen Dichtern der Deutschen hat Lessing am besten verstanden, seine Charaktere in dem Wellenschlag heftiger dramatischer Bewegung darzustellen. Unter den Kunstgenossen wird die poetische Kraft des Einzelnen wohl zumeist nach seinen Charakteren geschätzt, und gerade im Charakterisieren ist Lessing groß und bewundernswert; der Reichtum an Einzelheiten, die Wirkung schlagender Lebensäußerungen, die sowohl durch Schönheit als Wahrheit überraschen, ist bei ihm in dem beschränkten Kreis seiner tragischen Figuren größer als bei Goethe, gehäufte

als bei Schiller. Die Zahl seiner dramatischen Grundformen ist nicht groß; um das zärtliche, edle, entschlossene Mädchen, Sara, Emilia, Minna, Recha, und ihren schwankenden Liebhaber, Melfort, Prinz, Tellheim, Templer, stellen sich die dienenden Vertrauten, der würdige Vater, die Buhlerin, der Intrigant, alle nach den Fächern der damaligen Schauspielertruppen geschrieben. Und doch gerade in diesen Typen ist die Mannigfaltigkeit der Abwandlungen bewunderungswürdig. Er ist ein Meister in der Darstellung solcher Leidenschaften, wie sie sich in einem bürgerlichen Leben äußerten, wo das heiße Ringen nach Schönheit und Adel der Seele so wunderbar neben rohem Begehren stand. Und wie bequem ist alles auch für den Schauspieler empfunden, keiner hat ihm so aus der Seele gearbeitet, ja Einzelnes, was beim Lesen zu unruhig und zu theatralisch aufgeregt scheint, tritt erst durch die Darstellung in ein gutes Verhältnis.

Nur in einzelnen Momenten macht seine feine Dialektik der Leidenschaft nicht den Eindruck der Wahrheit, weil er sie zu fein zuspitzt und einem Behagen an haarspaltendem Wortspiel nachgibt; an wenigen Stellen breitet sich auch bei ihm die Nachdenklichkeit da, wo sie nicht hingehört, und zuweilen ist mitten in der tief poetischen Erfindung ein gekünstelter Zug, der abschwächt, statt den Eindruck zu verstärken. Lehrreich ist dafür, außer mehreren im *Nathan*, in *Sara Sampson* Akt III, Szene 3, die Stelle, in der Sara sich leidenschaftlich darüber ergeht, ob sie den Brief ihres Vaters annehmen soll. Der Zug ist höchstens als kurze Einzelheit der Charakteristik zu benutzen, auch dafür nur andeutend zu behandeln, in der breiten Ausführung wird er peinlich.

Noch lange werden Lessings Stücke eine hohe Schule des deutschen Darstellers sein, und die liebevolle Achtung der Künstler wird sie auch dann noch auf unserem Theater bewahren, wenn einst eine männlichere Bildung die Zuschauer empfindlicher machen wird gegen die Schwäche der Umkehr und Katastrophe in *Minna von Barnhelm* und *Emilia Galotti*. Denn darin irrte noch der kräftige Mann, dass heftige Leidenschaft hinreiche, den poetischen Charakter zum dramatischen zu machen, während es viel mehr auf das Verhältnis ankommt, in welchem die Leidenschaft

zur Willenskraft steht. Seine Leidenschaft schafft Leiden und erregt im Zuschauer zuweilen ein abweisendes Mitleid. Noch schwanken seine Hauptpersonen – und dies ist nicht sein Kennzeichen, sondern das der Zeit, – durch stürmische Bewegung hin und her getrieben, und wo sie zu verhängnisvoller Tat kommen, fehlt dieser zuweilen die höchste Berechtigung. Die tragische Entwicklung in *Miss Sara Sampson* beruht darauf, dass Melfort die Nichtswürdigkeit begeht, seiner früheren Geliebten ein Stelldichein mit Miss Sara zu vermitteln, in *Emilia Galotti* wird die Jungfrau vom Vater aus Vorsicht erstochen.

Denn die Freiheit und der Adel, mit denen die Personen bei den Dichtern des vorigen Jahrhunderts ihre Seelenstimmungen ausdrücken, ist nicht begleitet von einer entsprechenden Meisterschaft im Handeln; nur zu häufig empfindet man eine Zeit, in der der Charakter auch der Besten nicht fest gezogen und zu Metall gehärtet war durch eine starke öffentliche Meinung, durch den sicheren Inhalt, den das politische Leben im Staat dem Mann gibt. Willkür in den sittlichen Gesichtspunkten und empfindsame Unsicherheit stören auch genialer Kraft die höchsten Kunstwirkungen. Das ist den Dramen Goethes oft vorgeworfen worden, hier sei nur der Fortschritt angedeutet, der durch ihn und Schiller in den dramatischen Wirkungen eingeführt wurde.

Goethe ist in den charakterisierenden Einzelheiten seiner Rollen nicht reichlicher als Lessing, – Weislingen, Clavigo, Egmont sind sogar dramatisch dürftiger als Melfort, Prinz, Tellheim – seine Figuren haben nichts von dem heftig pulsierenden Leben, dem Unruhigen, ja Fieberhaften, das in den Bewegungen der Charaktere Lessings zittert, nichts Gekünsteltes beunruhigt, die unverwüstliche Anmut seines Geistes adelt auch noch das Verfehlte. Erst Goethe und Schiller haben den Deutschen das geschichtliche Drama aufgeschlossen, den höheren Stil in Behandlung der Charaktere, der für große tragische Wirkungen unentbehrlich ist, wenn auch Goethe diese Wirkung nicht vorzugsweise durch Gewalt der Charaktere noch durch die Handlung erreichte, sondern durch die unübertreffliche Schönheit und Erhabenheit, mit der er das Gemüt seiner Helden in Worten ausklingen lässt.

Da besonders, wo aus seinen dramatischen Personen die herzliche Innigkeit lyrischer Empfindung durchtönen durfte, zeigt sich gerade in kleinen Zügen ein Zauber der Poesie, den kein Deutscher sonst auch nur annähernd erreicht hat. So wirkt die Rolle des Gretchen.

Es ist nicht zufällig, dass solche höchste Schönheit in Goethes Frauencharakteren wirksam wird; die Männer treiben zum großen Teil nicht vorwärts, sie werden getrieben, ja sie beanspruchen zuweilen eine Aufmerksamkeit, die sie sich auf der Bühne nicht verdienen, und erscheinen fast wie werthe Freunde des Dichters selbst, deren gute Eigenschaften nur ihm bekannt sind, während sie in der Gesellschaft, zu der er sie geladen hat, nicht ihre starke Seite hervorkehren. Auch was den *Faust* zu unserem größten Dichterwerk macht, ist nicht die Fülle des dramatischen Lebens, am wenigsten in der Rolle des Faust selbst. Wenn aber die treibende Kraft der Goetheschen Helden nicht stark genug ist, um erhabene Wirkungen, gewaltige Kämpfe möglich zu machen, so ist die dramatische Bewegung in einzelnen Szenen doch knapp, weise und höchst bühnengerecht, namentlich ist die Fügung seiner Dialoge bewundernswert. Denn es sind die Szenen, die zwischen zwei Personen verlaufen, das Schönste in den Dramen Goethes; Lessing weiß auch drei Charaktere in leidenschaftlichem Gegenspiel mit höchster Wirkung zu beschäftigen; Schiller aber beherrscht mit überlegener Sicherheit eine große Zahl auf der Bühne.

Die Art und Weise der Charakterschilderung ist bei Schiller in der Jugend sehr anders als in den Jahren seiner Reife. Es ist ein großer Fortschritt, aber er ist auch nicht ganz ohne Einbuße. Von der Empfindungsweise schöner Seelen, die er in den *Räubern* ins Ungeheuerliche, später ins Heldenhafte erhob, bis zu einer dem Shakespeare ähnlichen festen Geschlossenheit der Charaktere im *Demetrius*, die Umwandlung!

Durch mehr als ein halbes Jahrhundert hat Pracht und Adel der Charaktere Schillers die deutsche Bühne beherrscht, und lange haben die schwachen Nachahmer seines Stils nicht verstanden, dass die Fülle seiner Diktion nur deshalb so große Wirkungen

hervorbrachte, weil unter ihr ein Reichtum von dramatischem Leben wie unter einer Vergoldung bedeckt liegt. Dieses kräftige Leben der Personen ist bereits in seinen ersten Stücken sehr auffallend, ja es hat in *Kabale und Liebe* so bedeutenden Ausdruck gewonnen, dass nach dieser Richtung in den späteren Werken nicht immer ein Fortschritt sichtbar wird. Dem Vers und höheren Stil hat er wenigstens die markige Kürze, den bühnengemäßen Ausdruck der Leidenschaft, manche Rücksicht auf die Darsteller nachgesetzt. Immer voller und beredter wurde ihm der Ausdruck der Empfindungen durch die Sprache.

Auch seine Charaktere – am meisten die reichlich ausgeführten – haben jene besondere Eigenschaft seiner Zeit, ihr Denken und Empfinden dem Zuschauer in vielen Momenten der Handlung eindringlich zu berichten. Und sie tun es in der Weise hochgebildeter und beschaulicher Menschen, denn an die leidenschaftlichste Empfindung hängt sich ihnen sofort ein schönes, oft ausgeführtes Bild, und der Stimmung, die so aus ihrem Inneren heraustönt, folgt eine Betrachtung – wie wir alle wissen, oft von hoher Schönheit –, durch die die sittlichen Grundlagen des aufgeregten Gefühls klar gemacht werden, und die Befangenheit der Situation durch eine Erhebung auf höheren Standpunkt wenigstens für Augenblicke aufgehoben erscheint. Es ist offenbar, dass solche Methode des dramatischen Schaffens der Darstellung starker Leidenschaften im Allgemeinen nicht günstig ist, und sie wird sicher in irgend einer Zukunft unseren Nachkommen seltsam erscheinen; aber ebenso sicher ist, dass sie die Art zu empfinden, die die für gebildete Deutsche am Ende des vorigen Jahrhunderts typisch war, so vollständig wiedergibt wie keine andere Dichtweise, und dass gerade darauf ein Teil der großen Wirkung beruht, die Schillers Dramen noch jetzt auf das Volk ausüben. Allerdings nur ein Teil, denn die Größe des Dichters liegt gerade darin, dass er, der seinen Charakteren auch in bewegten Momenten so viele Ruhepunkte zumutet, dieselben doch in höchster Spannung zu erhalten weiß; fast alle haben ein starkes, begeistertes inneres Leben, einen Inhalt, mit welchem sie der Außenwelt sicher gegenüberstehen. In dieser Befangenheit machen sie zuweilen den Ein-

druck von Nachtwandlern, denen die Störung durch die Außenwelt Verhängnis wird, so die Jungfrau, Wallenstein, Max, Thekla, oder die wenigstens eines mächtigen Anstoßes an ihr inneres Leben bedürfen, um zu einer Tat zu kommen, so Tell, selbst Cäsar und Manuel. Deshalb ist auch die leidenschaftliche Bewegung der Hauptcharaktere Schillers im Grunde nicht immer dramatisch, aber diese Unvollkommenheit wird oft verdeckt durch das reiche Detail und die schöne Charakteristik, mit der gerade er die helfenden Nebenfiguren ausstattet. Schließlich ist der größte Fortschritt, den die deutsche Kunst durch ihn gemacht, dass er in gewaltigen tragischen Stoffen seine Personen zu Teilnehmern einer Handlung macht, die nicht mehr die Beziehungen des Privatlebens, sondern die höchsten Interessen der Menschen, Staat, Glauben, zum Hintergrund hat. Für junge Dichter und Darsteller freilich wird seine Schönheit und Kraft immer gefährlich sein, weil das innere Leben seiner Charaktere überreichlich in der Rede ausströmt; er tut darin so viel, dass dem Schauspieler manchmal wenig zu schaffen übrig bleibt, seine Dramen bedürfen weniger der Bühne als die eines anderen Dichters.

Die Charaktere im Stoff und auf der Bühne

Rechte und Pflichten des dramatischen Dichters zwingen ihn während der Arbeit zu einem unablässigen Kampf gegen die Bilder, die ihm Geschichte, Epos, sein eigenes Leben darbieten.

Unleugbar wird dem deutschen Dichter Wärme und Anreiz zum Schaffen häufig zuerst durch die Charaktere gegeben. Solche Art des Schaffens scheint unvereinbar mit dem alten Grundgesetz für Bildung der Handlungen, dass die Handlung das Erste sein müsse, die Charaktere erst das Zweite. Wenn die Freude an dem besonderen Wesen eines Helden den Dichter veranlassen kann, die Handlung dafür erst zusammenzusetzen, so steht doch die Handlung unter der Herrschaft des Charakters und wird durch ihn gebildet, zu ihm erfunden. Der Widerspruch ist nur scheinbar. Denn der schaffenden Seele geht Wesen und Charakter eines Hel-

den nicht so auf wie dem Geschichtsschreiber, der am Ende seines Werkes die Ergebnisse eines Lebens zieht, oder wie dem Leser eines Geschichtswerkes, der aus den Eindrücken verschiedener Schicksale und Taten das Bild eines Mannes allmählich in sich ausmalt. Die schöpferische Kraft tritt vielmehr dem Dichter derart in das erwärmte Gemüt, dass sie den Charakter eines Helden in einzelnen Momenten seines Verhältnisses zu anderen Menschen lebendig und reizvoll entwickelt.

Diese Momente, in denen der Charakter lebendig wird, sind bei dem Epiker Situationen, bei dem dramatischen Dichter Aktionen, worin der Held in Bewegung schreitet; sie sind die Grundlage der noch nicht lebensvoll angeordneten Handlung, in ihnen liegt bereits die Idee des Stücks, wahrscheinlich noch nicht geklärt und abgeschlossen. Immer aber ist Voraussetzung dieser ersten Anfänge dichterischer Arbeit, dass der Charakter unter dem Zwang eines Teilstücks der Handlung lebendig wird. Nur unter solcher Voraussetzung ist eine poetische Erfassung desselben möglich.

Der Idealisierungsprozess aber beginnt dadurch, dass sich die Umrisse des Charakters nach dem Bedürfnis der in der Seele aufgegangenen Situation umbilden. Der Zug des Charakters, der den empfundenen Momenten der Handlung nützlich ist, wird zu einem Grundzug des Wesens, welchem sich alle übrigen Charaktereigentümlichkeiten als ergänzendes Nebenwerk unterordnen. Gesetzt, den Dichter fessle der Charakter Kaiser Karls V., poetisch vermag er ihn nur zu empfinden, wenn er ihn durch eine bestimmte Aktion lebendig werden lässt. Der Kaiser auf dem Reichstag von Worms, oder wie er dem gefangenen König Franz gegenübersteht, oder in der Szene, in der der Landgraf von Hessen zu Halle den Fußfall tut, oder in dem Augenblick, wo er die Nachricht von dem drohenden Überfall des Kurfürsten Moritz erhält, wird unter dem Zwang der Situation jedes Mal ein weit anderer; er behält vielleicht noch alle Züge der geschichtlichen Überlieferung, aber der Ausdruck wird ein eigentümlicher und beherrscht so sehr das ganze Bild, dass es bereits jetzt nicht mehr für ein historisches Porträt gelten könnte. Doch die Umbildung geht rasch weiter. An die erste dichterische Anschauung knüpfen

sich andere, das erste Teilstück der Handlung schließt andere an sich, es ringt danach, ein Ganzes zu werden, es erhält Anfang und Ende. Und jedes neue Glied der Handlung, das sich ausbildet, zwingt dem Charakter etwas von der Farbe und den Motiven auf, die zu seiner Erklärung notwendig sind. Ist in solcher Weise die Handlung gerichtet, so ist dem Dichter unter der Hand der wirkliche Charakter nach den Bedürfnissen seiner Idee völlig umgeformt. Allerdings trägt der Schaffende während dieser ganzen Arbeit die Züge der wirklichen Gestalt wie ein Neben- oder Gegenbild in seiner Seele, er nimmt aus diesem, was er von Einzelheiten brauchen kann; aber was er daraus schafft, ist frei nach den Bedürfnissen seiner Handlung herausgehoben und mit eigener Zutat zu neuer Masse verschmolzen.

Ein auffallendes Beispiel ist der Charakter Wallensteins in Schillers Doppeldrama. Es ist kein Zufall, dass die Gestalt des Dichters so sehr verschieden von dem geschichtlichen Bild des kaiserlichen Feldherrn geformt wurde. Die Forderungen der Handlung haben ihm sein Aussehen gegeben. Der Dichter erwärmt sich für den historischen Wallenstein, gerade seit dem Tod Gustav Adolfs wird dieser fesselnd. Er hat hohe Pläne, ist ein großartiger Egoist, hat unbefangene Auffassung der politischen Lage usw. Nun hatte ein Drama, das seinen Ausgang schildert, die Aufgabe, auf möglichst geringen Voraussetzungen darzustellen, wie sein Held allmählich zum Verräter wird, durch seine eigene Schuld und unter dem Zwang der Verhältnisse. Schiller sah in sich die Gestalt Wallensteins, wie er aus Vorbedeutungen sein Geschick zu erkennen sucht (wahrscheinlich die erste Anschauung), dann wie er dem Questenberg, dem Wrangel gegenübertritt, dann wie sich treue Männer von ihm lösen. Das waren die ersten Aktionsmomente. Nun wurde aber bedenklich, dass ein so frevelhaftes Beginnen, wenn es missglückt, den Helden tatsächlich schwächer, kurzsichtiger, kleiner zeigt als die gegenwirkenden Gewalten. Deshalb musste, um ihm Größe und Anteil zu bewahren, für seinen Charakter ein leitender Grundzug gefunden werden, der ihn steigerte und den Verlockungen zum Verrat gegenüber als selbsttätig und frei

erwies, und der auch erklärte; wie ein bedeutender und überlegener Mann kurzichtiger werden konnte als seine Umgebung. In dem wirklichen Wallenstein war etwas der Art zu finden: dass er abergläubisch war und auf Astrologie hielt, – nicht gerade mehr als andere seiner Zeitgenossen. Dieser Zug konnte dichterisch bewertet werden. Aber als kleines Motiv, als eine Wunderlichkeit seines Wesens hätte er wenig genützt. Er musste geadelt und vergeistigt werden. So entstand das Bild eines tiefsinnigen, inspirierten, gehobenen Mannes, der in blutiger Zeit über Menschenleben und Recht dahinschreitet, den Blick unverwandt nach der Höhe gerichtet, wo er die stillen Lenker seines Schicksals zu sehen glaubt. Und dasselbe düstere, träumerische Spielen mit unbegreiflichen Größen konnte ihn auch dem Zwang äußerer Verhältnisse gegenüber heben; denn derselbe Grundzug seines Wesens, eine gewisse Neigung zu doppeldeutigem und verstecktem Handeln, das grübelnde Versuchen und Tasten mochte ihn, den scheinbar Freien, allmählich in die Netze des Verrats verstricken. So war eine sehr eigenartige dramatische Bewegung für sein Inneres gewonnen.

Aber dieser Grundzug seines Wesens war im Grunde doch ein vernunftwidriges Moment, es fesselte vielleicht, es stellte ihn uns nicht menschlich nahe, es blieb eine große Seltsamkeit. Um tragisch zu wirken, musste dieselbe Besonderheit in Beziehung zu den besten und liebenswertesten Empfindungen seines Herzens gebracht werden. Dass der Glaube an Offenbarungen unbegreiflicher Mächte dem Helden auch das Freundesverhältnis zu den Piccolomini weiht, dass derselbe Glaube nicht hervorgerufen, aber verhängnisvoll gesteigert wird durch ein geheimes Bedürfnis zu ehren und zu vertrauen, und dass gerade dieses Vertrauen auf Menschen, die Wallenstein sich durch seinen Glauben zutraulich verklärt hat, ihn verderben muss, das führt die fremdartige Gestalt unserem Herzen nahe, gibt der Handlung innere Einheit, dem Charakter die Vertiefung. In solcher Weise haben die ersten gefundenen Situationen und das Bedürfnis, diese Situationen in einen festen Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen zu bringen und zu einer dramatisch wirksamen Handlung abzurunden, den geschichtlichen Charakter Zug um Zug umgeformt.

Ebenso ist sein Gegenspieler Oktavio durch den Trieb, ihm einen innerlichen Zusammenhang mit Wallenstein zu geben, allerdings auch in Abhängigkeit von dem Charakter desselben, geformt worden. Ein kalter Intrigant, der über einem Vertrauenden das Netz zusammenzieht, hätte nicht genügt, auch er musste gehoben und dem Haupthelden nahe gestellt werden, und wenn er als Freund des Getäuschten aufgefasst wurde, der – gleichviel aus welchem Pflichtgefühl – den Freund aufgibt, so war es zweckmäßig, auch in seinem Leben einen Zug zu erfinden, der ihn mit dem Schicksal Wallensteins verflocht.

Da nun dem finsternen Stoff ohnedies ein wärmeres Leben, hellere Farben, eine Reihe von sanften und rührenden Gefühlen sehr Not taten, fand der Dichter den Max. Das reine, arglose Kind des Lagers wurde das Gegenbild zugleich seines Vaters und seines Feldherrn. Es kümmerte den Dichter bei dieser Gestalt vielleicht zu wenig, dass eine so frische, harmlose, unbefleckte Natur in einem Widerspruch zu ihren eigenen Voraussetzungen, zu dem zügellosen Soldatenleben stand, in dem sie aufgewachsen war, wie denn Schiller überhaupt bei dem, was ihm diente, im Motivieren nicht gerade sorgfältig war. Ihm genügte, dass dieses Wesen durch Charakter und Geschick in einen edlen und dabei scharf schneidenden Gegensatz zum Helden und Gegenspieler treten konnte. Und er hat ihn und die entsprechende Gestalt seiner Geliebten mit einer Vorliebe heraufgeführt, die sogar den Bau des Dramas bestimmte.

So war es, im Ganzen betrachtet, nicht Laune und nicht ein zufälliger Fund des Dichters, der die Charaktere des Wallenstein und seiner Gegenspieler geformt hat. Allerdings aber sind diese Gestalten, wie jedes Dichterbild, zugleich gefärbt durch die Persönlichkeit des Dichters. Und es ist Schiller eigen, allen seinen Helden besonders sichtbar die Gedanken zu geben, mit denen sein eigenes Inneres erfüllt ist. Diese geistvollen Betrachtungen sowie die in großen einfachen Linien geschwungenen Umrisse empfinden wir bereits jetzt als seine Besonderheit. Anderes aber als Besonderheit seiner Zeit. Die Meisterschaft im Grübeln und Wägen ist bei Wallenstein nicht durch entschiedene Kraft des Willens ins

Gleichgewicht gebracht. Dass er auf die Sprache der Sterne, die zuletzt die seines eigenen Herzens ist, lauscht, wäre in der Ordnung. Aber er ist auch in Abhängigkeit von seiner Umgebung dargestellt. Die Gräfin Terzky bestimmt ihn, Max stimmt ihn um, und der Zufall, dass Wrangel verschwunden, verhindert vielleicht einen Umschlag der Ereignisse. Sicher war Absicht des Dichters, die Unschlüssigkeit Wallensteins stark hervorzuheben; aber Schwanken ist auch bei uns ein Missstand, für jeden Dramenhelden nur zu gebrauchen als scharfer Gegensatz zu bereits bewährter Tatkraft.

Wenn dieser Vorgang des Ableitens der Charaktere aus der inneren Notwendigkeit der Handlung hier als ein Ergebnis verständiger Überlegung erschien, so ist wohl kaum nötig zu bekennen, dass er sich so in der warmen Seele des Dichters nicht vollzieht. Zwar tritt auch dort in vielen Stunden ein kühles Erwägen als Überwachung und Ergänzung der schöpferischen Entwicklung ein, aber das Schaffen geschieht doch in der Hauptsache mit einer Naturkraft, in der dem Dichter unbewusst derselbe Gedanke tätig ist, den wir vor dem fertigen Kunstwerk durch Nachdenken als innewohnendes Gesetz des geistigen Schaffens erkennen.

Namentlich vor geschichtlichen Charakteren zeigt sich die Umbildung nach den Bedürfnissen der Handlung nicht nur bei den einzelnen Dichtern verschieden, auch derselbe Dichtergeist steht nicht allen seinen Helden gleich frei und unbefangen gegenüber. Es ist möglich, dass auch eine starke Dichterkraft einmal die geschichtlichen Einzelzüge eines Heldenlebens aus irgend einem Grund besonders sorgfältig darzustellen sucht. Dann erkennt man in dem fertigen Kunstwerk diese Sorgfalt noch aus einem besonderen Reichtum eigenartiger Züge, die für Charakteristik verwendet sind.

So zeigt Heinrich VIII. von Shakespeare mehr Porträtzüge als irgend eine Heldengestalt seiner Dramen. Allerdings ist auch diese Gestalt in der Hauptsache ganz nach den Bedürfnissen der Handlung umgeformt und von dem historischen Heinrich VIII. durch eine weite Kluft getrennt; aber das Porträtmäßige der

Zeichnung sowie die zahlreichen Rücksichten, die der Dichter beim Bau der Handlung auf die wirkliche Geschichte nahm, geben doch dem Drama einen fremdartigen Farbenton. Wie zahlreich die kleinen Züge in diesem reich ausgestatteten Charakter sind, er wird selten einem Darsteller als die lohnendste Aufgabe erscheinen.

Aus ähnlichen Gründen ist das Einführen historischer Helden, deren Porträt besonders volkstümlich geworden ist, wie etwa von Luther und Friedrich dem Großen, besonders schwer. Die Versuchung liegt so nahe, auch solche wohlbekannten Züge der geschichtlichen Figur, die für die Handlung des Dramas unwesentlich sind und deshalb als zufällig erscheinen, auszuarbeiten. Diese aus der Wirklichkeit entnommene Zutat zu einer einzelnen Gestalt gibt derselben mitten unter den frei erfundenen Personen ein anspruchsvolles, absonderliches, wohl gar abstoßendes Aussehen. Der Wunsch, ein möglichst genaues Abbild des wirklichen Daseins hervorzubringen, wird auch in dem Schauspieler übermächtig und verlockt diesen zu kleinlicher Malerei; selbst der Zuschauer fordert ein genaues Porträt und ist vielleicht überrascht, wenn die übrigen Charaktere und die Handlung deshalb weniger wirksam werden, weil er so lebhaft an einen werten Freund aus der Geschichte erinnert wurde.

Leicht ist die Vorschrift gegeben, dass der dramatische Charakter wahr sein müsse, dass nämlich die einzelnen Lebensmomente desselben miteinander im Einklang stehen und als zusammengehörig empfunden werden, und dass der Charakter dem Ganzen der Handlung auch in Beziehung auf Farbe und seelischen Inhalt genau entspreche. Aber solche Regel wird, so allgemein ausgedrückt, dem neueren Dichter in vielen Fällen keinen Nutzen gewähren, wo ihm der Zwiespalt zwischen den letzten Bedürfnissen seiner Kunst und der geschichtlichen, selbst mancher dichterischen Wahrheit geheime Schwierigkeiten bereitet.

Es versteht sich, dass der Dichter die Überlieferungen der Geschichte treu bewahren wird, wo sie ihm nützen und wo sie ihn nicht stören. Denn unsere Zeit, so fortgeschritten in geschichtlicher Bildung und in der Kenntnis früherer Kulturverhältnisse,

überwacht auch die historische Bildung ihrer Dramatiker. Der Dichter soll sich hüten, zunächst, dass er seinen Helden nicht zu wenig von dem Inhalt ihrer Zeit gebe, und dass ein modernes Empfinden der Charaktere dem gebildeten Zuschauer nicht im Gegensatz erscheine zu den ihm wohl bekannten Befangenheiten und Eigentümlichkeiten des Seelenlebens der alten Zeit.

Die jungen Dichter verleihen ihren Helden leicht ein Verständnis der eigenen Zeit, eine Gewandtheit, über die höchsten Angelegenheiten zu philosophieren und für ihre Taten solche Gesichtspunkte zu finden, wie sie aus geschichtlichen Werken der Neuzeit geläufig sind. Es ist unbequem, einen alten Kaiser des fränkischen oder hohenstaufischen Hauses so bewusst, zweckvoll und verständig die Tendenzen seiner Zeit ausdrücken zu hören, wie etwa Stenzel und Raumer diese dargestellt haben.

Nicht weniger gefährlich aber ist die entgegengesetzte Versuchung, in die der Dichter durch das Bestreben kommt, die Eigentümlichkeiten der Vergangenheit lebendig zu erfassen; leicht erscheint ihm dann das Besondere, von unserem Wesen Abweichende der alten Zeit als das Charakteristische und deshalb für seine Kunst Wirksame. Dann ist er in Gefahr, den unmittelbaren Anteil, den wir an dem schnell Verständlichen, allgemein Menschlichen nehmen, zu verdecken, und in der noch größeren Gefahr, den Verlauf seiner Handlung aufzubauen auf Absonderlichkeiten jener Vergangenheit, auf Vergängliches, das in der Kunst den Eindruck des Zufälligen und Willkürlichen macht.

Und doch bleibt in einem geschichtlichen Stück oft ein unvermeidlicher Gegensatz zwischen den dramatischen Charakteren und der dramatischen Handlung. Es lohnt bei diesem gefährlichen Punkt zu verweilen. Da der moderne Dichter vor geschichtlichen Stoffen allerdings die Verpflichtung hat, sorgfältig auf das zu achten, was wir Farbe und Kostüm der Zeit nennen, und da nicht nur die Charaktere, sondern auch die Handlung aus entfernter Zeit genommen sind, so wird sicher auch in der Idee des Stücks und der Handlung, in den Motiven, den Situationen vieles sein, was nicht allgemein menschlich und jedem verständlich ist, sondern erst durch das Besondere und Charakteristische jener Zeit erklärt

wird. Wo zum Beispiel Königsmord durch ehrgeizige Helden verübt wird, wie im *Macbeth* oder *Richard*, wo der Intrigant seine Gegner mit Gift und Dolch angreift, wo die Gattin eines Fürsten ins Wasser gestürzt wird, weil sie ein Bürgerkind ist, in diesen und unzähligen anderen Fällen werden die Befangenheit und das Schicksal der Helden zunächst aus der dargestellten Begebenheit, aus den Sitten und Besonderheiten ihrer Zeit hergeleitet werden müssen.

Gehören nun aber die Gestalten einer Zeit an, die hier die epische genannt wurde, wo in der Wirklichkeit die innere Freiheit der Menschen noch wenig entwickelt, die Abhängigkeit der Einzelnen von dem Beispiel anderer, von Sitte und Brauch sehr viel größer ist, wo das Innere des Menschen nicht ärmer an starken Gefühlen, aber viel ärmer an der Fähigkeit ist, dieselben durch die Sprache auszudrücken, so werden die Charaktere des Dramas eine solche Befangenheit in der Hauptsache gar nicht darstellen dürfen. Denn da auf der Bühne nicht die Taten wirken und nicht die schönen Reden, sondern die Darstellung der Gemütsvorgänge, durch die das Empfinden sich zum Wollen und zur Tat verdichtet, so müssen die dramatischen Hauptcharaktere einen Grad von innerer Freiheit, eine Bildung und eine Dialektik der Leidenschaft zeigen, die in innerlichstem Gegensatz steht zu der tatsächlichen Befangenheit und Naivität ihrer alten Vorbilder in der Wirklichkeit.

Nun würde dem Künstler allerdings leicht verziehen, dass er seine Gestalten mit einem stärkeren und reicheren Leben anfüllt, als sie in Wirklichkeit hatten. Wenn nur nicht dieser reichere Inhalt deshalb den Eindruck der Unwahrheit machte, weil einzelne Voraussetzungen der dargestellten Handlung ein so gebildetes Wesen der Hauptcharaktere gar nicht vertragen. Denn die Handlung, die doch aus der Geschichte oder Sage entnommen ist und überall den sittlichen Inhalt, den Grad der Bildung, die Besonderheit ihrer Zeit verrät, vermag der Dichter nicht immer ebenso gut mit tieferem Inhalt zu füllen, als den einzelnen Charakter. Der Dichter kann zum Beispiel einem Orientalen die feinsten Gedanken und zartesten Empfindungen süßer Leidenschaft in den Mund legen, und doch den Charakter so färben, dass er den schö-

nen Schein der Kunstwahrheit erhält; nun aber macht die Handlung vielleicht notwendig, dass derselbe Charakter die Frauen seines Harems ertränken lasse oder ein Kopfab schneiden befehle. Unvermeidlich bricht dann der innere Widerspruch zwischen Handlung und Charakter auf. Das ist in der Tat eine Schwierigkeit des dramatischen Schaffens, die zuweilen auch von der größten Begabung nicht ganz überwunden werden mag; dann bedarf es aller Kunst, um bei so spröden Stoffen dem Zuschauer den stillen Widerspruch zwischen Stoff und Lebensbedürfnis des Dramas zu verdecken. – Darum sind alle Liebesszenen in historischen Stücken von besonderer Schwierigkeit. Hier, wo wir die unmittelbarsten Klänge einer holden Leidenschaft fordern, ist eine harte Aufgabe, zu gleicher Zeit die Zeitfarbe zu geben. Am besten gedeiht es dem Dichter noch dann, wenn er, wie Goethe bei Gretchen, in solcher Situation Besonderheiten des Charakters mit starker Farbe malen und bis an die Grenzen des Genre hinabgehen darf.

Der stille Kampf des Dichters mit Voraussetzungen seines Stoffs, die undramatisch und doch nicht wegzuschaffen sind, findet aber fast vor jeder Handlung statt, die aus der Heldensage oder der älteren Geschichte genommen ist.

In den epischen Stoffen, die die Heldensage der großen Kulturvölker darbietet, ist die Handlung bereits künstlerisch aufbereitet, wenn auch nach anderen als dramatischen Bedürfnissen. Leben und Schicksale der Helden erscheinen abgeschlossen, durch verhängnisvolle Taten bestimmt, gewöhnlich bildet die Reihenfolge der Begebenheiten, in denen sie handelnd und leidend erscheinen, eine längere Kette, aber es ist wohl möglich, einzelne Glieder für den Gebrauch des Dramas abzulösen. Die Gestalten selbst schweben in großen Umrissen, einzelne charakteristische Eigentümlichkeiten sind stark entwickelt. Sie stehen auf den Höhen ihres Volkstums, zeigen Kraft und Größe, so erhaben und eigenartig entwickelt, wie die schöpferische Phantasie des Volkes nur zu erfinden vermochte, die verhängnisvollen Ereignisse ihres Lebens sind häufig gerade solche, wie der dramatische Dichter sie sucht, Liebe und Hass, eigensüchtiges Begehren, Kampf und Untergang.

Solche Stoffe sind ferner geweiht durch die teuersten Erinnerungen eines Volkes, sie waren einst Stolz, Freude, Unterhaltung von Millionen. Sie sind nach einer Umbildung durch die schöpferische Volkskraft, die Jahrhunderte währte, immer noch biegsam genug, um der Erfindung des dramatischen Dichters Vertiefung der Charaktere, sogar Veränderung im Zusammenhang der Handlung zu gestatten. Mehrere von ihnen sind uns in der Ausarbeitung erhalten, die ihnen im großen Epos zuteil wurde, die meisten sind wenigstens ihrem Hauptinhalt nach auch unserer Bildung nicht ganz fremd. Dies Gesagte gilt mehr oder weniger von den großen Sagenkreisen der Griechen, von den sagenhaften Überlieferungen, die in die älteste Geschichte der Römer verwebt sind, von den Heldensagen des deutschen und romanischen Mittelalters.

Freilich unterscheiden sich die Charaktere der epischen Sage bei näherer Betrachtung sehr von den Personen, wie sie dem Drama nötig werden. Es ist wahr, die Helden des Homer wie der Nibelungen sind sehr bestimmte Persönlichkeiten. Auch der Blick in das Innere der Menschenseele, in die wogenden Gefühle ist den epischen Dichtern durchaus nicht verwehrt, schon sie leiten aus dem Charakter des Helden nicht selten sein Schicksal her, aus seinen Leidenschaften die verhängnisvollen Taten, schon in den Dichtungen frühester Zeit ist Kenntnis des Menschenherzens und zuweilen der gerechte Sinn zu bewundern, der das Schicksal des Menschen aus seinen Tugenden, Fehlern und Leidenschaften erklären möchte.

Nicht ebenso ausgebildet ist die Fähigkeit, die Einzelheiten der inneren Vorgänge darzustellen. Das Leben der Persönlichkeiten äußert sich in einzelnen anekdotenhaften Zügen, die oft mit überraschender Feinheit empfunden sind; was vorher liegt, die stille Wirkung auf die Seele, wird übergangen oder kurz abgefertigt. Wie sich der Mensch unter Fremden behauptet, durchschlägt oder untergeht im Kampf mit stärkeren Gewalten, die gegen ihn stehen, das zu erzählen ist der Hauptreiz, also Beschreibung hoher Feste, Zweikampf, Schlacht, Reiseabenteuer.

Am lebhaftesten ist der Ausdruck des Gefühls noch da, wo der Mensch als ein Leidender sich gegen das Unerträgliches empört; auch hier starrt der Ausdruck verhältnismäßig unlebendig in häufig wiederkehrenden Formeln, als Klage, als Gebet zu den Göttern, vielleicht so, dass der Sprechende seinem Geschick ein anderes gegenüber hält, oder in einem ausgeführten Bild seine Lage bespiegelt. Fast immer ist die Rede der Helden einfach, arm, eintönig, mit denselben wiederkehrenden Klängen der Empfindung. So die Selbstgespräche des Odysseus und der Penelope in dem Gedicht, in welchem das eigenartige Leben noch am reichlichsten und mit den besten Einzelzügen dargestellt ist.

Auch wo der innere Zusammenhang der Begebenheiten auf den geheimen Anschlägen und der eigentümlichen Leidenschaft einer einzelnen Person ruht, da also, wo sich aus dem Inneren eines Charakters eine verhängnisvolle Handlung entwickelt, ist die Analyse der Leidenschaft noch kaum vorhanden. Kriemhilds Plan, Rache zu nehmen für den Mord, der an ihrem Gatten verübt wurde, die sämtlichen Seelenbewegungen dieses fesselnden Charakters, der dem Dichter so gewaltig in der Seele lebt, wie kurz und gedeckt sind sie in der Erzählung! Es ist bezeichnend, dass bei diesem deutschen Gedicht das lyrische Beiwerk, Selbstgespräche, Klagen, Gemütsbetrachtungen, viel ärmer ist als in der Odyssee, dagegen besonders lebhaft und schön ausgeführt jede Besonderheit der Hauptcharaktere, die deren Freundschaft oder Feindschaft zu anderen bestimmt.

Aber sobald man die gewaltigen schattenhaften Gestalten der Sage sich auf der Bühne menschlich nahe und von Menschen dargestellt denkt, verlieren sie die Würde und Größe ihrer Umrisse, womit die geschäftige Phantasie ihr Bild umkleidet hat; ihre Reden, die innerhalb der epischen Erzählung die kräftigste Wirkung ausüben, werden, in die Jamben der Bühne umgeschrieben, matt, alltäglich. Ihr Handeln scheint uns roh, barbarisch, wüst, ja ganz unmöglich, sie scheinen zuweilen, wie jene Nixen und Kobolde des alten Volksglaubens, ohne eine menschliche und vernünftige Seele. Die erste Arbeit des Dichters muss also eine Umbildung und eine Vertiefung der Charaktere sein, wodurch uns dieselben

menschlich verständlich werden. Wir wissen, wie lockend den Griechen solche Dichterarbeit erschien.

Und sie standen besonders günstig zu ihrem alten Sagenstoff. Er war durch tausend Fäden mit dem Leben ihrer Gegenwart verbunden, durch örtliche Überlieferungen, Götterdienst und bildende Kunst. Die freiere Bildung ihrer Zeit erlaubte bereits wichtige Änderungen vorzunehmen, mit innerer Unbefangenheit das Überlieferte als rohen Stoff zu behandeln. Und doch! Die Geschichte der attischen Tragödie ist in der Tat eine Geschichte des inneren Kampfes, den große Dichter mit einem Gebiet von Stoffen führten, das sich einigen Hauptgesetzen des dramatischen Schaffens um so heftiger widersetzt, je mehr die Kunst des Schauspielers ausgebildet, die Ansprüche der Zuschauer an einen reichen Inhalt der Charaktere gesteigert wurden.

Euripides ist für uns das lehrreiche Beispiel, wie die griechische Tragödie durch den inneren Gegensatz zwischen ihrem Stoffgebiet und den größeren Anforderungen, die die Kunst der Darstellung allmählich machte, aufgelöst wurde. Keiner seiner großen Vorgänger versteht besser als er die Gebilde der epischen Sage mit flammender, markzerfressender Leidenschaft zu füllen; keiner hat gewagt, so realistisch, die dramatischen Charaktere der Empfindungsweise und dem Verständnis seiner Zuschauer nahe zu rücken, keiner hat der Kunst der Schauspieler so viel zu Liebe getan. Überall in seinen Stücken erkennt man deutlich, dass die Darsteller und die Bedürfnisse der Bühne größere Bedeutung gewonnen haben. Aber die schauspielerisch wirksame Behandlung seiner Rollen, an sich ein Fortschritt, das gute Recht des Bühnendramas, trug doch dazu bei, seine Stücke zu verschlechtern; das Wilde und Barbarische der Handlung musste als widerwärtig auffallen, wenn die Personen wie Athener aus der Umgebung des Dichters dachten und fühlten und dabei wie unbändige Skythen handelten.

Seine Elektra ist eine gedrückte Frau aus einem edlen Haus, die in der Not einen armen, aber braven Bauer geheiratet hat und mit Verwunderung wahrnimmt, dass unter seinem schlechten Kittel doch ein wackeres Herz schlägt; aber nur schwer glauben wir ih-

rer Versicherung, dass sie eine Tochter des entlebten Agamemnon sei.

Wenn in der *Iphigenie in Aulis* Mutter und Tochter Hilfe flehend die Hand an das Kinn des Achill und Agamemnon legen und diese dadurch nach Volkssitte beschwörend zu erweichen suchen, und wenn Achill der grüßenden Klytämnestra die Hand versagt, so war solche mimische Erfindung ein an sich vortreffliches schauspielerisches Motiv; aber es stand in auffallendem Gegensatz zu der herkömmlichen Bewegung der maskierten und drapierten Personen, und während dieser Fortschritt der Schauspielkunst die Szenenwirkung in den Augen der Zuschauer wahrscheinlich kräftig steigerte, machte er zugleich die Iphigenie zu einer bedrängten Athenerin und das beabsichtigte Abschlagen derselben fremdartiger und unwahrer.

In vielen anderen Fällen gibt der Dichter dem Begehren seines Pathospielers nach großen Gesangswirkungen so weit nach, dass er den verständlichen und gemütlichen Verlauf seiner Handlung plötzlich und unmotiviert durch Ausmalen der alten Sagenzüge unterbricht, durch Raserei, Kindermord und anderes mehr. Der ursächliche Zusammenhang der Ereignisse wird bei diesem Eindringen opernhafter und schauspielerischer Effekte Nebensache, die tragische Wucht geht verloren, die Personen werden Gefäße für mehrere Gefühle, spielend und sophistisch lösen sie sich von dem Zwang ihrer Vergangenheit. Fast in jedem Stück wird fühlbar, dass dem Dichter der alte Sagenstoff durch die wohlberechtigte Steigerung der Bühnenwirkungen wie ein morsches Gewebe zerfährt und zur Herstellung einer einheitlichen dramatischen Handlung unbrauchbar wird. Wären uns Stücke anderer Zeitgenossen überliefert, wir würden wahrscheinlich erkennen, wie auch andere vergeblich um die Versöhnung zwischen den gegebenen Stoffen und den Lebensbedingungen ihrer Kunst gerungen haben. Denn das muss wiederholt werden: Was die Dichtergröße des Euripides mindert, ist nicht zumeist der ihm eigentümliche Mangel an Ethos, sondern es ist die naturgemäße und unaufhaltsame Auflösung, die in Dramenstoffen kommen musste, die wesentlich undramatisch waren. Allerdings trug auch die wieder-

holte Benutzung desselben Stoffs dazu bei, den Missstand an den Tag zu bringen; denn die späteren Dichter, die bereits große dramatische Behandlung fast aller Sagen vorfanden, hatten dringende Veranlassung, durch etwas Neues, Reizendes ihre Zuschauer zu gewinnen, und sie fanden dies darin, dass sie der Kunst ihrer Schauspieler neue und höhere Aufgaben stellten. Und dieser sachgemäße Fortschritt beschleunigte den Verderb der Handlung und dadurch auch der Rollen.

Wir Deutschen aber stehen zur epischen Sage weit ungünstiger. Sie ist für uns eine verschüttete Welt. Auch wo unsere Wissenschaft in weiten Kreisen Kunde davon verbreitet hat, wie von Homer und den Nibelungen, ist die Kenntnis und die Freude daran ein Vorrecht der Gebildeten. Unsere Bühne aber ist sehr viel realistischer geworden als jene griechische, und fordert von den Charakteren weit reichlichere Einzelzüge, einen unser Empfinden nicht peinlich verletzenden Inhalt. Wenn bei uns auf der Bühne Tristan eine Frau heiratete, um sein Verhältnis zur Frau eines anderen zu verdecken, so würde sein Darsteller in Gefahr sein, von einer erbitterten Galerie als gemeines Scheusal mit Äpfeln beworfen zu werden, und die Brautnacht der Brunhild, so wirksam in dem Epos geschildert, wird auf der Bühne immer eine gefährliche Stimmung der Schauenden erwecken.

Uns Deutschen ist als Quell dramatischer Stoffe die Geschichte wichtiger geworden als die Sage. Für eine Mehrzahl der jüngeren Dichter ist die Geschichte des Mittelalters der Zauberbrunnen, aus welchem sie ihre Dramen heraufholen. Und doch liegt im Leben und Charakter unserer deutschen Vorfahren etwas schwer Verständliches, was uns die Helden des Mittelalters, – freilich noch mehr die Zustände des Volkes, – wie mit einem Nebel verdeckt und die Seele eines Fürstensohnes aus der Zeit Ottos des Großen undurchsichtiger macht, als die eines Römers aus der Zeit des zweiten punischen Krieges. Die Unselbstständigkeit des Mannes ist weit größer, jeder Einzelne ist stärker durch die Anschauungen und Gewohnheiten seines Kreises beeinflusst. Die Eindrücke, die von außen in die Seele fallen, werden von behärd-

Einbildungskraft schnell umspinnen, verzogen, gefärbt; zwar ist die Tätigkeit der Sinne scharf und energisch, aber das Leben der Natur, das eigene Leben und das Treiben anderer werden weit weniger nach dem verständigen Zusammenhang der Erscheinungen aufgefasst, als vielmehr nach den Bedürfnissen des Gemüts gedeutet. Leicht bäumt die Selbstsucht des Einzelnen auf und stellt sich zum Kampf, ebenso behände ist das Fügen unter übermächtige Gewalt. Die urwüchsige Einfalt eines Kindes mag in demselben Mann mit durchtriebener List und mit Lastern verbunden sein, die wir als Auswuchs einer verderbten Zivilisation zu betrachten gewöhnt sind. Und diese Unfreiheit sowie die Vereinigung der – scheinbar – stärksten Gegensätze in Empfindung und Art des Handelns finden sich bei den Führern der Völker ebenso sehr als bei kleinen Leuten. Es ist offenbar, dass schon dadurch das Urteil über Charaktere, Wert oder Unwert ihrer einzelnen Handlungen, über Stimmungen und Beweggründe erschwert wird. Wir sollen den Mensch nach Bildung und sittlichem Gefühl seiner Zeit, und seine Zeit nach Bildung und Moral der unseren beurteilen. Man versuche nun in irgend einem der früheren Jahrhunderte des Mittelalters sich eine Art Bild von dem mittleren Durchschnitt der Sittlichkeit im Volk zu machen, und man wird mit Erstaunen sehen, wie schwer das ist. Dürfen wir nach den Strafen schließen, die die ältesten Volksrechte auf alle möglichen scheußlichen Missetaten setzten, oder nach den Gräueltaten am Hof der Merowinger? Es gab damals noch kaum etwas von dem, was wir öffentliche Meinung nennen, und wir dürfen höchstens sagen, dass die Geschichtsschreiber uns den Eindruck von Männern machen, die Vertrauen verdienen. Wenn ein Fürstensohn sich in wiederholten Empörungen gegen seinen Vater erhob, wie weit wurde er durch die Auffassung seiner Zeit, durch seine innersten Beweggründe gerechtfertigt oder entschuldigt? Selbst bei Ereignissen, die sehr klar scheinen und uns in greller Beleuchtung erhalten sind, empfinden wir einen Mangel in unserem Verständnis. Nicht nur, weil wir zu wenig von jener Zeit wissen, sondern auch, weil wir, was uns überliefert wird, nicht immer verstehen, wie der dramatische Dichter es verstehen muss, in seinem ursäch-

lichen Zusammenhang und in seiner Entstehung aus dem Kern eines Menschenlebens.

Wer freilich die wirklichen Verhältnisse und den geschichtlichen Charakter seines Helden nicht näher untersuchen wollte und den Namen desselben nur benutzte, um einige Ereignisse jener Zeit nach Anweisung eines bequemen Geschichtswerks auf der Bühne mit tapferen Betrachtungen zu versehen, der würde jeder Schwierigkeit aus dem Weg gehen. Aber er würde auch schwerlich einen in Wahrheit dramatischen Stoff finden. Denn die edle Masse der Dramenstoffe lagert in den Steinmassen der Geschichte fast immer nur da, wo das geheime vertrauliche Leben der Heldencharaktere beginnt, man muss danach zu suchen wissen.

Gibt man sich nun ernstlich Mühe, die Helden aus entfernter Vergangenheit so viel als möglich kennen zu lernen, so entdeckt man in ihrem Wesen etwas sehr Undramatisches. Denn wie jenen epischen Gedichten ist auch dem geschichtlichen Leben alter Zeit eigen, dass der innere Kampf des Menschen, seine Empfindungen, Gedanken, das Werden seines Wollens bei den Helden selbst noch keinen Ausdruck gefunden haben. Auch in keinem Beobachter. Das Volk, seine Dichter und Geschichtsschreiber sehen den Mann scharf und gut im Augenblick der Tat, sie empfinden – wenigstens bei den Deutschen – das Charakteristische seiner Lebensäußerungen sehr innig, mit Rührung, Erhebung, Laune, Abneigung. Aber nur die Augenblicke, in denen sein Leben sich nach außen kehrt, sind jener Zeit anziehend, fesselnd, verständlich. Sogar die Sprache hat für die inneren Vorgänge bis zum Tun nur dürftigen Ausdruck, auch die leidenschaftliche Bewegung wird vorzugsweise in der Wirkung genossen, die sie auf andere ausübt, und in der Beleuchtung, die sie der Umgebung mitteilt. Für die Gemütszustände sowie für die Rückwirkungen, die das Geschehene auf Empfindungen und Charakter des Menschen ausübt, fehlt jede Technik der Darstellung. Sogar die Schilderung offen liegender Charaktereigentümlichkeiten sowie eine reiche Ausführung des Geschehenen sind bei dem Erzähler nicht häufig, eine verhältnismäßig trockene Zusammenreihung der Begebenheiten wird mehr

oder weniger oft durch Anekdoten unterbrochen, in denen eine einzelne, den Zeitgenossen wichtige Lebensäußerung des Helden hervorbricht, hier ein treffendes Wort, dort eine kräftige Tat. Vorzugsweise auf solchen Sagen beruht die Erinnerung, die das Volk von seinem Führer und dessen Taten bewahrt. Wir wissen, dass bis über die Reformation, ja bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus dieselbe Auffassung bei Gebildeten häufig war, dass sie noch jetzt unserem Volk nicht geschwunden ist.

Diese Armut des dramatischen Lebens erschwert dem Dichter das Verständnis und die Darstellung eines jeden Helden. Aber in der Anlage unserer Urahnen war noch etwas Besonderes, was ihr Wesen zuweilen ganz geheimnisvoll macht. Schon in ihrer ältesten epischen Zeit zeigen sie in Charakteren, in Sprache, Poesie und Sitte die Neigung, ein eigenartiges inneres Grübeln und Deuten zur Geltung zu bringen. Nicht die Dinge an sich, sondern was sie bedeuten, ist schon den Ahnen des Denkvolfes die Hauptsache. Sehr reichlich dringen die Bilder der Außenwelt in die Seele der alten Germanen, die vielseitiger, anerkennender, mit stärkerer Kraft der Aufnahme versehen sind als jedes andere Volk der Erde. Aber nicht in der schönen, klaren, ruhigen Weise der Griechen, oder mit der sicheren, beschränkten, praktischen Einseitigkeit der Römer spiegelt sich das Empfangene bei ihnen in Rede und Tun wieder, sie verarbeiten langsam und innig, und was aus ihnen herausquillt, hat eine starke subjektive Färbung und eine Zugabe aus ihrem Gemüt erhalten, die wir schon in frühester Zeit lyrisch nennen dürfen.

Darum steht auch die älteste Poesie der Deutschen in auffälligem Gegensatz zu dem Epos der Griechen: Nicht das volle und reichliche Erzählen der Handlung ist ihr die Hauptsache, sondern ein scharfes Herausheben einzelner, glänzender Züge, die Verknüpfung des Moments mit einem ausgeführten Bild, ein Darstellen in kurzen, abgebrochenen Wellen, auf denen man das aufgeregte Gemüt des Erzählers erkennt. Ganz ebenso ist bei den Charakteren die trotzige Selbstsucht mit einer Hingabe an ideale Empfindungen verbunden, die den Deutschen seit der Urzeit ein auffallendes Gepräge gab und sie mehr als ihre Körperkraft und

kriegerische Wucht den Römern furchtbar machte. Keine Volkssitte hat so keusch und edel das Wesen der Frau gefasst, kein Heideglaube hat wie der deutsche die Schrecken des Todes überwunden, denn auf dem Schlachtfeld sterben ist die höchste Ehre und Freude des Helden. Durch dieses Vordringen des Gemüts und idealer Empfindungen erhalten die Charaktere der deutschen Helden im Leben wie im Epos schon sehr früh ein weniger einfaches Gefüge, ein originelles, zuweilen wunderliches Gepräge, das ihnen bald besondere Größe und Tiefe, bald ein abenteuerliches und unvernünftiges Aussehen verleiht.

Man vergleiche nicht den poetischen Wert der Schilderung, aber die Charakteranlage griechischer Helden in Ilias und Odyssee mit den Helden der Nibelungen. Dem tapfersten Griechen bleibt der Tod etwas Furchtbares, die Gefahr des Kampfes etwas Lästiges, es ist ihm nicht in unserem Sinn unehrenhaft, einen schlafenden oder waffenlosen Feind zu töten, es ist nicht der kleinste Heldenruhm, klug die Gefahr des Zusammentreffens zu vermeiden und aus dem Hinterhalt einen Ahnungslosen zu treffen. Der deutsche Held dagegen, derselbe, der aus Treue gegen seinen Herrn die verruchteste Tat eines Deutschen begangen und einen wehrlosen Mann listig von hinten getroffen hat, gerade er kann für sich, seinen Herrn und seinen Stamm Tod und Untergang vermeiden, wenn er zu rechter Zeit ausspricht, dass Gefahr vorhanden sei. Die Überirdischen haben ihm sein und der Freunde Verderben prophezeit, wenn die verhängnisvolle Reise fortgesetzt wird, und doch stößt er die Fähr, die die Rückkehr möglich macht, in den Strom; – noch an dem Königshof, wo ihm der Tod droht, vermag ein Wort zu dem wohlwollenden König, ehrliche Antwort auf eine herzliche Frage das Ärgste abzuwenden, er aber schweigt. Ja noch mehr, er und die Seinen höhnen und reizen die erbitterten Feinde, und mit der sicheren Aussicht auf Untergang stacheln sie selbst herausfordernd im Spiel den blutigen Streit an. Dem Griechen, jedem anderen Volk des Altertums, vielleicht die Gallier ausgenommen, wäre solche Art Heldentum durchaus unheimlich und unvernünftig erschienen. Es war aber echt deutsch, der wilde und finstere Ausdruck eines

Volkswesens, in welchem dem Einzelnen seine Ehre und sein Stolz weit mehr galten als das Leben.

Nicht anders ist dieses Verhältnis bei den Helden der Geschichte. Die idealen Empfindungen, die ihr Leben regieren, wie unvernünftig sie zuweilen schon lange vor Ausbildung des Rittertums waren, die Pflichten der Ehre und Treue, das Gefühl des Männerstolzes und der eigenen Würde, Todesverachtung und Liebe zu einzelnen Menschen hatten oft eine Stärke und Gewalt, die wir schwer zu schätzen, nicht immer als beherrschendes Motiv zu erkennen vermögen.

So schwebte die Seele des Germanen schon in ältester Zeit in Banden, die für uns oft nicht mehr erkennbar sind; fromme Hingabe und Sehnsucht, Aberglaube und Pflichtgefühl, ein geheimer Zauberspruch oder ein geheimes Gelübde zogen seinen Entschluss zu Taten, die wir vergeblich durch verständige Gründe, die unserer Bildung entnommen sind, zu erklären suchen.

Zu solcher Anlage kam im Mittelalter schließlich der große Kreis von Stimmungen, Gesetzen und phantastischen Träumereien, der mit dem Christentum eindrang. Während einerseits der schneidende Gegensatz, in welchem der milde Glaube der Entsagung zu den rauen Neigungen eines erobernden Kriegervolks stand, den Deutschen die Widersprüche zwischen Pflicht und Neigung, zwischen äußerem und innerem Leben vermehrte, entsprach er andererseits in auffallender Weise dem Bedürfnis der Hingebung, die der Deutsche für einige große Ideen schon längst besaß. Wenn an die Stelle Wotans und des getöteten Asengottes der Vater der Christen und sein eingeborener Sohn, und an die Stelle der Schlachtjungfrauen die Scharen der Heiligen traten, so erhielt dadurch auch das Leben nach dem Tod eine neue Weihe und herzlichere Bedeutung. Und zu den alten Gewalten, die den Entschluss des Mannes in der Stille bestimmt hatten, zu dem bedeutungsvollen Wort, einem anlaufenden Tier, zu dem Trinkgelage und dem Würfelspiel, zu den Mahnungen der Heidenpriester und den Weissagungen kluger Frauen kamen jetzt die Forderungen der neuen Kirche, ihr Segen und ihr Fluch, Gelübde und Beichte, die

Priester und die Mönche; dicht an den rohen, rücksichtslosen Genuss traten leidenschaftliche Bußübungen und strengste Askese, und neben den Häusern der hübschen Frauen erhoben sich die Nonnenklöster.

Wie seit der Herrschaft des Christenglaubens die Charaktere in den schärfsten Grundsätzen gezogen, wie Empfindung und Beweggründe des Handelns mannigfaltiger, tiefer und künstlicher gemacht werden, das zeigen zum Beispiel zahlreiche Gestalten aus der Zeit der Sachsenkaiser, wo fromme Schwärmerei gerade unter den Vornehmen üblich wird und Männer und Frauen bald durch das Bestreben, die Welt für sich zu gewinnen, bald durch den reuigen Wunsch, den Himmel mit sich zu versöhnen, hin und her getrieben werden.

Wer je die Schwierigkeit empfunden hat, Menschen des Mittelalters, die durch die tiefsinnige Natur der Germanen und durch die alte Kirche geformt wurden, zu verstehen, der wird diese kurzen Andeutungen nach jeder Richtung ergänzen.

Deshalb wird hier ein früheres Beispiel von anderem Gesichtspunkt wiederholt. Was arbeitete in der Seele Heinrichs IV., als er im Büsserhemd an die Schlossmauer von Canossa trat? Damit der Dichter diese Frage durch eine edle Kunstwirkung beantworten könne, wird er sich doch vom Geschichtsschreiber erst sagen lassen, was dieser weiß. Und er wird mit Erstaunen sehen, wie verschieden die Auffassung der Situation, wie unsicher und spärlich die erhaltene Nachricht, und wie unbequem und schwer ergründlich das Herz dieses mittelalterlichen Helden ist.

Dass er nicht mit innerer Zerknirschung zum Papst fuhr, der hochfahrende gewaltsame Mann, der in dem römischen Priester seinen gefährlichsten Gegner hasste, ist leicht zu begreifen. Dass er die bittere Notwendigkeit dieses Schrittes lange im empörten Gemüt herumgewälzt hatte und nicht ohne grimmige Hintergedanken das Büsserhemd anzog, ist vorauszusetzen. Aber er kam ebenso wenig als ein listiger Staatsmann, der mit kalter Berechnung sich demütigt, weil er einen falschen Schritt des Gegners erkennt und aus dieser Niederlage die Früchte eines künftigen Sie-

ges herauswachsen sieht. Denn Heinrich war ein mittelalterlicher Christ; wie tief er den Gregor hasste, der Fluch der Kirche hatte für ihn zuverlässig etwas Unheimliches und Furchtbares, zu seinem Gott und dem Christenhimmel gab es damals keinen anderen Weg als durch die Kirche. Gregor saß an der Himmelsbrücke, und wenn er es verbot, geleiteten die Engel, die neuen Schlachtungsfrauen der Christen, den toten Krieger nicht vor den Thron Allvaters, sondern sie stießen ihn in den Abgrund zu dem alten Drachen. Der Papst schreibt, dass der Kaiser viel geweint und sein Erbarmen angefleht habe, und dass auch die Umgebung Gregors schluchzend und weinend diese Buße des Kaisers ansah. Der Büßende war also doch wohl im Glauben, dass der Papst ein Recht habe, ihn so zu plagen? Diese Einwirkungen des kirchlichen Gewissens auf weltliche Zwecke, die abenteuerliche und unsichere Mischung von Gegensätzen, bald Stolz, hoher Sinn, dauerhafte, unzerstörbare Kraft, die wir fast für übermenschlich halten, und wieder eine klägliche Leerheit und Schwäche, die uns verächtlich scheint: Das bietet dem Dichter keine leicht zu bewältigende Aufgabe.

Allerdings, er ist Herr seines Stoffs, er vermag den geschichtlichen Charakter frei nach seinem Bedarf umzuformen. Es ist möglich, dass der wirkliche Heinrich vor Canossa stand wie ein ungebändigter gemeiner Bube, der eine schwere Züchtigung auszuhalten hat. Was kümmert das den Dichter? Aber ebenso zwingend ist seine Verpflichtung, vorher das wirkliche Wesen des Kaisers bis in die tiefsten Falten zu ergründen. Sowohl der reuige Büsser als der kalte Staatsmann werden bei dieser Sachlage Unwahrheiten, der Dichter hat den Charakter des Fürsten aus Bestandteilen zu mischen, für die er vielleicht in seiner eigenen Seele nicht die entsprechenden Anschauungen findet und die er sich erst durch Nachdenken in Anschauung und warme Empfindung umzusetzen hat. Es gibt wenige Fürsten des Mittelalters, die nicht in wesentlichen Begebenheiten ihres Lebens, nach dem Maßstab unserer Bildung und Sittlichkeit gemessen, entweder als kurzsichtige Tröpfe oder als gewissenlose Bösewichter – nicht selten als beides – erscheinen.

Der Geschichtsschreiber wird mit solchen schwierigen Aufgaben in seiner anspruchslosen Weise fertig, er sucht sie im Zusammenhang ihrer Zeit zu verstehen und sagt ehrlich, wo sein Verständnis aufhört; der Dichter zieht diese Abenteuerlichen gebieterisch an das helle Licht unserer Tage, er füllt ihr Inneres mit warmem Leben, mit moderner Sprache, mit einem guten Anteil an Vernunft und Bildung unserer Tage, und er vergisst, dass die Handlung, in der er sie bewegt, aus der alten Zeit genommen ist und nicht ebenso umgeformt werden konnte, und dass sie auffallend schlecht stimmt zu dem höheren menschlichen Inhalt, den er ihren Charakteren gegeben.

Die geschichtlichen Stoffe aus grauer Vergangenheit und wenig bekannten Zeitabschnitten unseres Volkstums verlocken unsere jungen Dichter, wie einst den Euripides die epischen Stoffe, sie verleiten zu Schaustellungen, wie jene alten zu Deklamationen. Nun sollen ihre Gestalten darum nicht als unbrauchbar beiseite gelegt werden; aber der Dichter wird sich fragen, ob die Umbildungen, die er mit einem jeden Charakter der Vorzeit vorzunehmen verpflichtet ist, nicht vielleicht so groß werden, dass jede Ähnlichkeit seines Bildes mit der historischen Gestalt schwindet, und ob die unverfügbaren Voraussetzungen der Handlung nicht mit seiner freien Gestaltung unverträglich geworden sind. Das wird allerdings zuweilen der Fall sein.

Nicht weniger beachtenswert ist der Kampf, den der Dramatiker in seinen Rollen gegen das führen muss, was er als Natur zu idealisieren hat. Seine Aufgabe ist, großer Leidenschaft auch großen Ausdruck zu geben. Er hat dabei zum Gehilfen den Darsteller, also die leidenschaftlichen Akzente der Stimme, Gestalt, Mimik und Gebärde. Trotz dieser reichen Mittel vermag er fast niemals, und gerade in den Augenblicken höherer Leidenschaft nicht, die entsprechenden Erscheinungen des wirklichen Lebens ohne große Veränderungen zu verwenden, wie stark und schön und wirksam sich dort bei starken Naturen auch die Leidenschaft ausspreche, und wie großen Eindruck sie dem zufälligen Beobachter mache.

Auf der Bühne soll die Erscheinung in die Entfernung wirken. Selbst beim kleinen Theater ist ein verhältnismäßig großer Zuschauerraum mit dem Ausdruck der Leidenschaft zu füllen, gerade die feinsten Akzente aber des wirklichen Gefühls in Stimme, Blick, selbst in der Haltung werden dem Publikum schon der Entfernung wegen durchaus nicht so deutlich und fesselnd, als sie im Leben sind. Und ferner, es ist die Aufgabe des Dramas, ein solches Arbeiten der Leidenschaft in allen Momenten verständlich und eindringlich zu machen; denn es ist nicht die Leidenschaft selbst, die wirkt, sondern die dramatische Schilderung durch Rede und Mimik; immer sind die Charaktere der Bühne bestrebt, ihr Inneres dem Zuschauer zuzukehren. Der Dichter muss deshalb für die Wirkung auswählen. Die flüchtigen Gedanken, die in der Seele des Leidenschaftlichen durcheinander zucken, Schlüsse, die mit der Schnelligkeit des Blitzes gemacht werden, die in großer Zahl wechselnden Seelenbewegungen, die bald undeutlicher, bald lebendiger zu Tage kommen, sie alle in ihrer ungeordneten Fülle, ihrem schnellen Verlauf, oft unvollkommenen Ausdruck, vermag die Kunst so nicht zu häufen. Sie braucht für jede Vorstellung, jede starke Empfindung eine gewisse Zahl bedeutsamer Worte und Gebärden, die Verbindung derselben durch Übergänge oder scharfe Gegensätze erfordert ebenfalls ein zweckvolles Spiel, jedes einzelne Moment stellt sich breiter dar, eine sorgfältige Steigerung muss stattfinden, damit eine höchste Wirkung erreicht werde.

So muss die dramatische Dichtkunst zwar die Natur beständig belauschen, aber sie darf durchaus nicht kopieren, ja sie muss zu den Einzelzügen, die die Natur ihr angibt, noch ein anderes mischen, was die Natur nicht bietet. Und zwar sowohl in den Reden als in der Schauspielkunst. Für die Dichtung ist eins der nächsten Hilfsmittel der Witz des Vergleichs, die Farbe des Bildes; dieser älteste Schmuck der Rede tritt mit Naturnotwendigkeit überall in die Sprache des Menschen, wo die Seele in gehobener Stimmung frei ihre Flügel regt. Dem begeisterten Redner wie dem Dichter, jedem Volk, jeder Bildung sind Vergleich und Bild die unmittelbarsten Äußerungen eines gesteigerten Wesens, des kräftigen geistigen Schaffens.

Nun aber ist die Aufgabe des Dichters, mit der größten Freiheit und Gehobenheit seines Wesens die größte Befangenheit seiner Personen in ihren Leidenschaften darzustellen. Es wird also unvermeidlich sein, dass seine Charaktere auch in den Momenten hoher Leidenschaft weit mehr von dieser inneren schöpferischen Kraft der Rede, von der unumschränkten Macht und Herrschaft über Sprache, Ausdruck und Gebärdenspiel verraten, als sie in der Natur jemals zeigen. Ja diese innere Freiheit ist ihnen notwendig und der Zuschauer fordert sie. Und doch liegt hier die große Gefahr für den Schaffenden, dass seine Redekunst der Leidenschaft zu künstlich erscheine.

Unsere größten Dichter haben die Kunstmittel der Poesie oft in einer Reichlichkeit zu leidenschaftlichen Momenten benutzt, die verletzt. Es ist bekannt, dass schon Shakespeare bei pathetischem Ausdruck der Neigung seiner Zeit zu mythologischen Vergleichen und prächtigen Bildern zu sehr nachgibt; dadurch kommt häufig ein Schwulst in die Sprache seiner Charaktere, den wir nur über der Menge von schönen bedeutsamen Zügen, die dem Leben abgelauscht sind, vergessen. Näher stehen die großen Dichter der Deutschen unserer Bildung, aber auch bei ihnen, vor anderen bei Schiller, drängt sich in das Pathos nicht selten eine Schönrednerei, die unbefangener Empfindung schon jetzt unbequem wird.

Wenn der Gegensatz zwischen Kunst und Natur bei jedem leidenschaftlichen Ausdruck erkennbar ist, so gilt dies am meisten von den innigsten und herzlichsten Empfindungen. Und so wird hier noch einmal an die sogenannten Liebeszenen erinnert. In der Wirklichkeit ist der Ausdruck der holden Leidenschaft, der aus einer Seele in die andere dringt, so zart, wortarm und diskret, dass er die Kunst in Verzweiflung bringt. Ein schneller Strahl des Auges, ein weicher Ton der Stimme vermag dem Geliebten mehr auszudrücken als jede Rede; gerade die unmittelbare Äußerung des süßen Gefühls bedarf der Worte nur wie nebenbei; auch die Augenblicke der sogenannten Liebeserklärung werden häufig wortarm, dem Fernstehenden kaum sichtbar verlaufen. Dem Zuschauer kann auch die höchste Kraft des Dichters und Darstellers das beredte Schweigen und die schönen geheimen Schwingungen

der Leidenschaft nur durch eine größere Anzahl von Hilfsmitteln ersetzen. Ja, Dichter und Darsteller müssen gerade hier eine Reichlichkeit von Wort und Mimik anwenden, die in der Natur unwahrscheinlich ist.

Allerdings vermag der Schauspieler die Worte des Dichters durch Ton und Gebärde zu steigern und zu ergänzen; aber damit er diese erhöhenden Wirkungen übe, muss die Sprache des Dichters ihn leiten und höchst planvoll und zweckmäßig die Wirkungen der Schauspielkunst motivieren, und deshalb verlangt auch der Schauspieler eine schöpferische Tätigkeit des Dichters, die nicht eine Nachbildung der Wirklichkeit, sondern etwas ganz anderes gibt: das Kunstvolle.

Darf man gegenüber solchen Schwierigkeiten, die der Ausdruck hoher Leidenschaft im Drama darbietet, dem Dichter raten, so wird das Beste sein, so genau und lebenswahr, als seine Begabung erlaubt, die einzelnen Momente zu starker Steigerung zusammenzuschließen und so wenig als möglich die schmückenden Betrachtungen, Vergleiche, Bilder ins Breite auszuführen. Denn während sie der Sprache Fülle geben, verdecken sie nur zu gern Flüchtigkeit und Armut der poetischen Erfindung. Wenn überall dem dramatischen Dichter genaues, immerwährendes Beobachten der Natur unentbehrlich ist, so gilt das am meisten bei Darstellung heftiger Leidenschaften; wohl aber soll er sich bewusst sein, dass er gerade hier am wenigsten die Natur nachahmen darf.

Eine andere Schwierigkeit entsteht dem Dichter durch den inneren Gegensatz, in den seine Art des Schaffens zu der seines Verbündeten, des Schauspielers, tritt. Der Dichter empfindet die Bewegungen seiner Charaktere, ihr Gegenspiel und Zusammenwirken nicht so, wie der Leser die Worte des Dramas, nicht so, wie der Schauspieler seine Rolle. Gewaltig und zum Schaffen reizend gehen ihm der Charakter, die Szene, jedes Moment auf, in der Art, dass ihm zugleich ihre Bedeutung für das Ganze klar vor Augen steht, während ihm alles Vorhergehende und alles Nachfolgende wie in leisen Akkorden durch das Gemüt zittert. Die Lebensäußerungen seiner Charaktere, das Fesselnde der Handlung, die Wir-

kung der Szenen empfindet er als lockend und gewaltig, vielleicht lange bevor sie in Worten Ausdruck gefunden haben. Ja, der Ausdruck, den er ihnen schafft, gibt seiner eigenen Empfindung oft sehr unvollständig die Schönheit und Macht wieder, womit sie in seiner Seele geschmückt waren. Während er so das Seelenhafte seiner Personen von innen heraus durch die Schrift festzuhalten bemüht ist, wird ihm die Wirkung der Worte, die er niederschreibt, nur unvollkommen klar, erst nach und nach gewöhnt er sich an ihren Klang; auch den geschlossenen Raum der Bühne, das äußere Erscheinen seiner Gestalten, die Wirkung einer Gebärde, eines Redetons fühlt er nur nebenbei, bald mehr, bald weniger deutlich. Im Ganzen steht er, der durch die Sprache schafft, den Bedürfnissen des Lesers oder Zuschauers noch näher als denen des Schauspielers, zumal wenn er nicht selbst darstellender Künstler ist. Die Wirkungen, die er findet, entsprechen deshalb bald mehr den Bedürfnissen des Lesenden, bald mehr denen des Darstellers.

Nun aber muss der Dichter großer Empfindung auch einen vollen und starken Ausdruck durch die Sprache geben. Und die Wirkungen, die eine Seele auf andere ausübt, werden dadurch hervorgebracht, dass ihr Inneres in einer Anzahl von Redewellen herausbricht, die sich immer stärker und mächtiger erheben und an das empfangende Gemüt schlagen. Das bedarf einer gewissen Zeit und auch bei kurzer und höchst kräftiger Behandlung einer gewissen Breite der Ausführung. Der Schauspieler dagegen mit seiner Kunst bedarf des Stroms der überzeugenden, verführenden Rede, ja er bedarf des starken Ausdrucks der Leidenschaft durch die Sprache nicht immer. Sein Augenmerk ist darauf gerichtet, noch durch andere Mittel zu schaffen, deren Wirksamkeit der Dichter nicht ebenso lebendig empfindet. Durch eine Gebärde des Schreckens, des Hasses, der Verachtung vermag er zuweilen weit mehr auszudrücken, als der Dichter durch die besten Worte. Ungeduldig wird er immer in Versuchung sein, von den höchsten Mitteln seiner Kunst Gebrauch zu machen. So werden die Gesetze der Bühnenwirkung für ihn und die Zuschauer zuweilen andere, als sie in der Seele des schaffenden Dichters lagen. Dem Darsteller

wird oft in dem Kampf der Leidenschaft ein Wort, ein Augenblick besonders geeignet sein, die stärksten mimischen Wirkungen daran zu knüpfen; alle folgenden Seelenvorgänge in seiner Rede, wie poetisch wahr sie an sich sein mögen, werden ihm und den Zuschauern als Längen erscheinen. Dadurch wird bei der Darstellung manches unnötig, was beim Schreiben und beim Lesen die höchste Berechtigung hat.

Dass der Schauspieler seinerseits die Aufgabe hat, dem Dichter mit Sorgfalt zu folgen und sich soviel als irgend möglich den beabsichtigten Wirkungen desselben anzuschließen, selbst mit einiger Resignation, das versteht sich von selbst. Nicht selten aber wird sein Recht besser als das der Sprache; schon deshalb, weil seine Kunstmittel: Stimme, Erfindungskraft, Technik, selbst seine Nerven ihm Beschränkungen auferlegen, die der Dichter nicht als zwingende empfindet.

Der Dichter aber wird bei solchem Recht, das der Schauspieler gegenüber seiner Arbeit hat, um so mehr mit Schwierigkeiten kämpfen, je ferner er selbst der Bühne steht, und je weniger deutlich ihm in den einzelnen Momenten seiner schöpferischen Tätigkeit das Bühnenbild der Charaktere ist. Er wird also sich durch Nachdenken und Beobachtung klar machen müssen, wie er seine Charaktere dem Schauspieler für die Bühnenwirkung bequem zurechtzulegen habe. Er wird aber der Schauspielkunst auch nicht immer nachgeben dürfen. Und da er schon beim Schreibtisch die Aufgabe hat, so sehr als möglich der wohlwollende Vormund des darstellenden Künstlers zu sein, so wird er die Lebensgesetze der Schauspielkunst ernsthaft studieren müssen.

Kleine Regeln

Dieselben Gesetze, die für die Handlung aufgezählt wurden, gelten auch für die Charaktere der Bühne. Auch diese müssen dramatische Einheiten sein – Wahrscheinlichkeit, Wichtigkeit und Größe haben –, zu starkem und gesteigertem Ausdruck des dramatischen Lebens befähigt sein.

Die Charaktere des Dramas dürfen nur diejenigen Seiten der menschlichen Natur zeigen, durch die die Handlung fortgeführt und motiviert wird. –

Kein Geiziger, kein Heuchler ist immer geizig, immer falsch, kein Bösewicht verrät seine niederträchtige Seele bei jeder Tat, die er begeht; niemand handelt immer konsequent, unendlich vielfach sind die Gedanken, die in der Menschenseele gegeneinander kämpfen, die verschiedenen Richtungen, in denen sich Geist, Gemüt, Willenskraft ausdrücken. Das Drama aber, wie jedes Kunstgebilde, hat nicht das Recht, aus der Summe der Lebensäußerungen eines Menschen mit Freiheit auszuwählen und zusammenzustellen; nur was der Idee und Handlung dient, gehört der Kunst. Der Handlung aber werden nur solche gewählten Momente in den Charakteren dienen, die als zusammengehörig leicht verständlich sind.

Richard III. von England war ein blutiger und rücksichtsloser Gewaltherrscher, er war es aber durchaus nicht immer, nicht gegen jeden; er war außerdem ein staatskluger Fürst, und es ist möglich, dass seine Regierung dem Geschichtsschreiber nach einigen Richtungen als ein Segen für England erscheint. Wenn ein Dichter sich die Aufgabe stellt, die blutige Härte und Falschheit einer hochüberlegenen, menschenverachtenden Heldennatur in diesem Charakter verkörpert zu zeigen, so versteht sich von selbst, dass er Züge von Mäßigung, vielleicht von Wohlwollen, die sich etwa im Leben dieses Fürsten finden, in seinem Drama entweder gar nicht oder nur so weit aufnehmen darf, als sie den Grundzug des Charakters, wie er ihn für diese Idee nötig hat, unterstützen. Und da die Zahl der charakterisierenden Momente, die er überhaupt aufführen kann, im Verhältnis zur Wirklichkeit

unendlich klein ist, so tritt schon deshalb jeder Zug in ein ganz anderes Verhältnis zum Gesamtbild, als in der Wirklichkeit.

Was aber bei den Hauptfiguren nötig ist, gilt vollends von den Nebengestalten; es versteht sich, dass das Gewebe ihrer Seele um so leichter verständlich sein muss, je weniger Raum der Dichter für sie übrig hat, schwerlich wird ein dramatischer Dichter darin große Fehler begehen. Auch dem ungeübten Talent pflegt die eine Seite sehr deutlich zu sein, von der es seine Figuren zu beleuchten hat.

Das erste Gesetz, das der Einheit, lässt sich noch anders auf die Charaktere anwenden: Das Drama soll nur einen Haupthelden haben, um den sich alle Personen, wie groß ihre Zahl sei, in Abstufungen ordnen.

Das Drama hat eine durchaus monarchische Einrichtung, die Einheit seiner Handlung ist wesentlich davon abhängig, dass die Handlung sich an einer maßgebenden Person vollzieht. Aber auch für eine sichere Wirkung ist die erste Bedingung, dass die Anteilnahme des Zuschauers zumeist auf eine Person gerichtet werde, und dass er möglichst schnell erfahre, wer ihn vor anderen beschäftigen soll. Da überhaupt nur an wenigen Personen die höchsten dramatischen Vorgänge in großer Ausführung zu Tage kommen, so ist schon dadurch Beschränkung auf wenige große Rollen geboten. Und es ist alte Erfahrung, dass dem Zuschauer nichts verdrießlicher wird als Unsicherheit über den Anteil, den er jeder dieser Hauptpersonen zuzuwenden hat. Es ist also auch ein praktischer Vorteil des Stücks, seine Wirkungen auf einen Mittelpunkt zu beziehen.

Wer von diesem Grundsatz abweicht, soll das in der Empfindung tun, dass er einen großen Vorteil aufgibt, und wenn ein Stoff dieses Aufgeben notwendig macht, sich zweifelnd fragen, ob die dadurch entstehende Unsicherheit in den Wirkungen des Stücks durch andere dramatische Vorzüge desselben ersetzt werde.

Eine Ausnahme allerdings hat unser Drama seit langer Zeit aufgenommen. Wo die Beziehungen zweier Liebenden die Hauptsache

che der Handlung bilden, werden diese innig verbundenen Personen gern als Gleichberechtigte angesehen, ihr Leben und Schicksal als eine Einheit aufgefasst. So in *Romeo und Julia*, *Kabale und Liebe*, den *Piccolomini*, sogar in *Troilus und Kressida*. Aber auch in diesem Fall wird der Dichter wohl tun, einem von beiden den Hauptteil der Handlung zu geben, wo das nicht möglich ist, die innere Entwicklung beider durch entsprechende Motive nach beiden Seiten zu stützen. Bei Shakespeare führt in der ersten Hälfte des Stücks Romeo, in der zweiten Julia, in *Antonius und Kleopatra* ist Antonius bis zu seinem Tod der Held.

Während aber bei Shakespeare, Lessing, Goethe sonst der Hauptheld immer unzweifelhaft ist, hat Schiller nicht zum Vorteil für den Bau seiner Stücke eine eigentümliche Neigung zu Doppelhelden, die schon in den *Räubern* hervortritt und in späteren Jahren, seit seiner Bekanntschaft mit der antiken Tragödie, noch auffallender wird. Carlos und Posa, Maria und Elisabeth, die feindlichen Brüder, Max und Wallenstein, Tell, die Schweizer und Rudenz. Diese Neigung lässt sich wohl erklären. Der pathetische Zug in Schiller war seit der Bekanntschaft mit den Griechen noch verstärkt worden, er kommt in seinen Dramen nicht selten in Widerspruch mit einer größeren Dichtereigenschaft, der dramatischen Energie. So zerlegten sich ihm zwei Richtungen seines Wesens unter der Hand in getrennte Personen, von denen die eine den pathetischen, die andere den Hauptteil der Handlung erhält, die zweite freilich noch zuweilen ihren Anteil an Pathos. Wie diese Teilung den ersten Helden, der für ihn der pathetische war, herabdrückte, ist bereits gesagt.

Einen anderen Fehler vermeidet der Dichter schwerer. Der Anteil, den die Charaktere am Forttreiben der Handlung haben, muss so eingerichtet sein, dass ihr erfolgreiches Tun immer auf dem leicht verständlichen Grundzug ihres Wesens beruht und nicht auf einer Spitzfindigkeit ihres Urteils oder auf einer Besonderheit, die als zufällig erscheint. Vor allem darf ein entscheidender Fortschritt der Handlung nicht aus Wunderlichkeiten eines Charakters, die nicht motiviert sind, oder aus solchen Schwächen dessel-

ben hervorgehen, die unserem schauenden Publikum den fesselnden Eindruck desselben verringern. So ist die Katastrophe in *Emilia Galotti* für unsere Zeit bereits nicht mehr im höchsten Sinn tragisch, weil wir von Emilia und ihrem Vater mannhafteren Mut fordern. Dass die Tochter sich fürchtet, verführt zu werden, und der Vater darum verzweifelt, weil doch der Ruf der Tochter durch die Entführung geschädigt ist, statt mit dem Dolch in der Hand sich und seinem Kind den Ausweg aus dem Schloss zu suchen, das verletzt uns die Empfindung, wie schön auch der Charakter Odoardos gerade für diese Katastrophe gebildet ist.

Zu Lessings Zeit waren die Vorstellungen des Publikums von der Macht und Willkür fürstlicher Herrscher so lebendig, dass die Situation ganz anders wirkte als jetzt. Und doch hätte Lessing auch bei solcher Voraussetzung den Mord der Tochter stärker motivieren können. Der Zuschauer muss durchaus überzeugt sein, dass den Galotti ein Ausweg aus dem Schloss unmöglich ist. Der Vater muss ihn mit letzter Steigerung der Kraft versuchen, der Prinz durch Gewalt verhindern. Dann bleibt freilich immer noch der größere Missstand, dass dem Odoardo in der Tat weit näher lag, den schurkischen Prinzen als seine unschuldige Tochter zu töten. Das wäre viel gewöhnlicher gewesen, aber menschlich wahrer. Natürlich konnte dieses Trauerspiel solchen Schluss nicht brauchen. Und dies ist ein Beweis, dass das Bedenkliche des Stücks tiefer liegt als in der Katastrophe. Noch machte die deutsche Luft, in der der starke Geist Lessings rang, das Schaffen großer tragischer Wirkungen schwierig. Die Besten empfanden wie edle Römer zur Kaiserzeit: Der Tod macht frei!²⁰

Wo aber unvermeidlich ist, den Helden in einer wesentlichen Richtung als kurzsichtig und beschränkt gegenüber seiner Umgebung darzustellen, muss das herabdrückende Gewicht aufgewogen sein durch eine ergänzende Seite seiner Persönlichkeit, die ihm erhöhten Grad von Achtung und Anteil zuwendet. Das ist gelungen im *Götz* und *Wallenstein*, es ist versucht, aber nicht gelungen im *Egmont*.

Wenn der griechische Verfasser der *Poetik* vorschreibt, dass die Charaktere der Helden, um Anteilnahme zu erwecken, aus böse und gut gemischt sein müssen, so gilt dieser Satz, auf die veränderten Verhältnisse unserer Bühne angewandt, noch heute. Die Stoffbilder, aus denen die Bühne der Germanen vorzugsweise ihre poetischen Charaktere heraushebt, sind selbst Menschen. Auch wo der Dichter einmal Gestalten der Sage verwertet, versucht er mehr oder weniger glücklich, dieselben mit der freieren Menschlichkeit und dem reicheren Leben zu füllen, das an geschichtlichen Charakteren oder an Personen der Gegenwart zum Idealisieren einlädt. Und der Dichter wird jeden Charakter für sein Drama benutzen dürfen, der die Darstellung starker dramatischer Vorgänge möglich macht. Die unbedingte und bewegungslose Güte und Schlechtigkeit sind für Hauptrollen schon dadurch ausgeschlossen. Die Kunst an sich legt ihm eine weitere Beschränkung nicht auf. Denn ein Charakter, in welchem die höchsten dramatischen Vorgänge sich reichlich darstellen lassen, wird ein Kunstgebilde, wie auch sein Verhältnis zu dem sittlichen Inhalt oder den gesellschaftlichen Ansichten der Zuschauer sein möge.

Wohl aber wird dem Dichter die Wahl begrenzt, zunächst durch seinen eigenen männlichen Charakter, Geschmack, Moral, Sitte, dann aber auch durch die Rücksicht auf seinen idealen Zuschauer, das Publikum. Es muss ihm sehr daran liegen, dasselbe für seinen Helden zu erwärmen und zum nachschaffenden Mitspieler in den Wandlungen und Gemütsvorgängen zu machen, die er vorführt. Um dieses Mitgefühl zu bewahren, ist er genötigt, Persönlichkeiten zu wählen, die nicht nur durch die Wichtigkeit, Größe und Kraft ihres Wesens fesseln, sondern die auch Empfindung und Geschmack der Zuschauer für sich zu gewinnen wissen.

Der Dichter muss also das Geheimnis verstehen, das Furchtbare, Entsetzliche, das Schlechte und Abstoßende in einem Charakter durch die Beimischung, die er ihm gibt, für seine Zeitgenossen zu adeln und zu verschönen. Der Bühne der Germanen ist die Frage, wie viel der Dichter darin wagen dürfe, seit Shakespeare kaum mehr zweifelhaft. Der Zauber seiner schöpferischen Kraft wirkt vielleicht auf jeden, der selbst zu bilden versucht, am gewal-

tigsten durch die Ausführung, die er seinen Bösewichtern gegönnt hat. Sowohl Richard III. als Jago sind Musterbilder, wie der Dichter auch die Bösen und Schlechten schön zu bilden habe. Die starke Lebenskraft und die ironische Freiheit, in der sie mit dem Leben spielen, verbindet ihnen ein höchst bedeutsames Element, das ihnen widerwillige Bewunderung erzwingt. Beide sind Schurken ohne jeden Beisatz einer milderer Eigenschaft. Aber in dem Selbstgefühl überlegener Naturen beherrschen sie ihre Umgebung mit einer fast übermenschlichen Kraft und Sicherheit. Sieht man näher zu, so sind beide sehr verschieden geformt.

Richard ist der wilde Sohn einer Zeit voll Blut und Gräuel, wo die Pflicht nichts galt und die Selbstsucht alles wagte. Das Missverhältnis zwischen einem ehernen Geist und einem gebrechlichen Körper ist ihm Grundlage eines kalten Menschenhasses geworden. Er ist ein praktischer Mann und ein Fürst, der das Böse nur tut, wo es ihm nützt, dann freilich erbarmungslos, mit einer wilden Laune.

Jago dagegen ist weit mehr Teufel. Ihm macht es Freude, nichtswürdig zu handeln, er tut das Böse mit innerstem Behagen. Er motiviert sich und andere wiederholt in dem Stück, warum er den Mohren verderbe, er soll ihm einen anderen Offizier vorgezogen haben, er soll mit seiner Frau geliebt haben. Das ist alles nicht wahr, und sofern es wahr ist, nicht der letzte Grund seiner Tücke. Der Hauptantrieb ist bei ihm der Drang einer schöpferischen Kraft, Anschläge zu machen und Intrigen zu spinnen, allerdings zu seinem eigenen Nutzen und Vorteil. Er war deshalb für das Drama schwerer zu verwerten als der Fürst, der Feldherr, dem schon die Umgebung und die großen Zwecke Wichtigkeit und eine gewisse Größe gaben; und deshalb hat Shakespeare ihn auch noch stärker mit Humor gefüllt, der verschönernden Stimmung der Seele, die den einzigen Vorzug hat, auch dem Hässlichen und Gemeinen eine reizvolle Beleuchtung zu geben.

Grundlage des Humors ist die unbeschränkte Freiheit eines reichen Gemüts, das seine überlegene Kraft an den Gestalten seiner Umgebung mit spielender Laune erweist. Der epische Dichter, der

Neigung und Anlage für diese Wirkungen in sich trägt, vermag sie in doppelter Weise an den Gestalten seiner Kunst zu erweisen, er kann diese selbst zu Humoristen machen oder er kann seinen Humor an ihnen üben. Der tragische Dichter, der nur durch seine Helden spricht, vermag selbstverständlich nur das erstere, indem er ihnen von seinem Humor mittheilt. Diese moderne Gemütsrichtung übt auf den Zuschauer stets eine mächtige, zugleich fesselnde und befreiende Wirkung. Für das ernste Drama jedoch hat ihre Verwertung eine Schwierigkeit.

Die Voraussetzung des Humors ist innere Freiheit, Ruhe, Überlegenheit, das Wesen des dramatischen Helden ist Befangenheit, Sturm, starke Erregtheit. Das sichere und behagliche Spielen mit den Ereignissen ist dem Fortteilen einer bewegten Handlung ungünstig, es dehnt fast unvermeidlich die Szene, in die es dringt, zu einem Situationsbild aus. Wo deshalb der Humor mit einer Hauptperson in das Drama eintritt, muss der Charakter, der dadurch über die anderen gehoben wird, andere Eigenschaften haben, die verhindern, dass er ruhig beharre: in sich eine stark treibende Kraft, und darüber eine kräftige fortrückende Handlung.

Nun ist allerdings möglich, den Humor des Dramas so zu leiten, dass er heftige Bewegungen der Seele nicht ausschließt, und dass ein freies Beschauen eigener und fremder Schicksale gesteigert wird durch eine entsprechende Fähigkeit des Charakters, großer Leidenschaft Ausdruck zu geben. Aber zu lehren ist das nicht.

Und die Verbindung eines tiefen Gemüts mit dem Vollgefühl sicherer Kraft und mit überlegener Laune ist ein Geschenk, das dem Dichter ernster Dramen in Deutschland noch kaum zuteil geworden ist. Wem solche Gabe verliehen wird, der verwendet sie als reicher Mann sorglos, mühelos, sicher, er schafft sich selbst Gesetz und Regel und zwingt seine Zeitgenossen, ihm bewundernd zu folgen; wer sie nicht hat, der ringt vergebens danach, etwas von dem schmückenden Glanz, den sie überall ausgießt, in seine Szenen hineinzumalen.

Es ist früher gesagt, wie bei unserem Drama die Charaktere den Fortschritt der Handlung zu motivieren haben, und wie das

Schicksal, das sie beherrscht, im Grunde nichts anderes sein darf als der durch ihre Persönlichkeit hervorgebrachte Lauf der Ereignisse, der in jedem Augenblick von dem Zuschauer als vernünftig und wahrscheinlich begriffen werden muss, wie sehr auch einzelne Momente ihm überraschend kommen. Gerade dann erweist der Dichter seine Kraft, wenn er seine Charaktere tief und groß zu bilden und den Lauf der Handlung mit hohem Sinn zu leiten weiß, und wenn er nicht als schöne Erfindung darbietet, was auf der Heerstraße des gewöhnlichen Menschenverstandes liegt und was auch seichtem Urteil das nächste ist. Und mit Absicht ist wiederholt betont worden, dass jedes Drama ein fest geordnetes Gefüge sein müsse, bei welchem der Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung die ehernen Klammern bildet, und dass das Vernunftwidrige als solches in dem modernen Drama überhaupt keine irgend wichtige Stelle haben dürfe.

Jetzt aber darf an ein Nebenmotiv für das Forttreiben der Handlung erinnert werden, das in dem früheren Abschnitt nicht erwähnt wurde. In einzelnen Fällen dürfen die Charaktere einen Schatten zum Mitspieler erhalten, der auf unserer Bühne ungern geduldet werden soll, den Zufall. Wenn nämlich das Werden in der Hauptsache durch die treibenden Persönlichkeiten begründet ist, dann darf in seinem Verlauf allerdings begreiflich werden, dass der einzelne Mensch nicht mit Sicherheit den Zusammenhang der Ereignisse zu leiten vermag. Wenn im *König Lear* der Bösewicht Edmund, wenn in der *Antigone* der Gewaltherrscher Kreon den Todesbefehl, den sie ausgesprochen haben, widerrufen, so erscheint allerdings als Zufall, dass derselbe Befehl so schnell oder in unerwarteter Weise bereits ausgeführt worden ist. Wenn im *Wallenstein* der Held den Vertrag, den er mit Wrangel geschlossen hat, zurücknehmen will, so wird allerdings stark betont, wie unbegreiflich schnell der Schwede verschwunden sei. Wenn in *Romeo und Julia* die Nachricht von Julias Tod eher zu Romeo kommt als die Botschaft des Pater Lorenzo, so erscheint der Zufall hier sogar von entscheidender Wichtigkeit für den Verlauf des Stücks. Aber dieses Eindringen eines nicht berechneten Umstandes, wie sehr es auffallen mag, ist im Grunde kein von außen he-

reinbrechendes Motiv, sondern es ist nur Folge eines charakteristischen Tuns der Helden.

Die Charaktere haben nämlich eine verhängnisvolle Entscheidung abhängig gemacht von einem Lauf der Tatsachen, den sie nicht mehr regieren können. Der Fall war eingetreten, den Edmund für den Tod der Cordelia festgesetzt hatte; Kreon hatte die Antigone in das Grabgewölbe schließen lassen, ob die Trotzige den Hungertod erwartet oder sich selbst einen Tod wählte, darüber hatte er die Herrschaft verloren. Wallenstein hat sein Schicksal in die Hand eines Feindes gegeben; dass Wrangel guten Grund hatte, den Entschluss des Zögernden unwiderruflich zu machen, lag auf der Hand. Romeo und Julia sind in die Lage gekommen, dass die Möglichkeit ihres Lebens von einer fürchterlichen, frevelhaften und höchst abenteuerlichen Maßregel abhängt, die der Pater in seiner Angst ausgedacht hat.

In diesen und ähnlichen Fällen tritt der Zufall nur deshalb ein, weil die Charaktere unter übermächtigem Zwang die Wahl bereits verloren haben. Er ist für den Dichter und sein Stück nicht mehr Zufall, das heißt nicht ein Fremdes, das das Gefüge der Handlung zerreißt, sondern er ist ein aus den Eigentümlichkeiten der Charaktere hervorgegangenes Motiv, wie jedes andere, im Grunde nur eine notwendige Folge vorausgegangener Ereignisse. – Dieses nicht unwirksame Mittel ist aber vorsichtig zu gebrauchen und genau durch das Wesen der Charaktere und die tatsächliche Lage zu motivieren.

Auch für Leitung der Charaktere durch die einzelnen Akte sind, wie bereits früher gesagt wurde, einige technische Vorschriften zu beachten; sie werden hier noch einmal kurz hervorgehoben.

Jeder Charakter des Dramas soll die Grundzüge seines Wesens so schnell als möglich deutlich und anziehend zeigen; auch wo eine Kunstwirkung in verdecktem Spiel einzelner Rollen liegt, muss der Zuschauer bis zu einem gewissen Grad Vertrauter des Dichters werden. – Je später im Verlauf der Handlung ein neuer Charakterzug zu Tage kommt, desto sorgfältiger muss er schon im Anfang motiviert werden, damit der Zuschauer das überra-

schende Neue mit dem vollen Behagen genieße, dass es der Anlage des Charakters doch vollständig entspricht.

Im Anfang des Stücks, wo die Hauptcharaktere sich darzustellen haben, sind kurze Striche Regel; es versteht sich von selbst, dass die bedeutsamen Einzelzüge nicht anekdotenhaft, sondern mit der Handlung verwebt zu Tage kommen müssen, ausnahmsweise sind hier kleine Episoden, eine bescheidene Situationsmalerei erlaubt.

Die Szenen des Anfangs, die die Farbe des Stücks angeben, die Stimmung vorbereiten, sollen zugleich das Grundgewebe der Helden darlegen. Mit ganz ausgezeichnete Kunst verfährt dabei Shakespeare. Er lässt gern seine Helden, bevor sie in die Befangenheit der tragischen Handlung hineingeführt werden, in der Einleitungsszene den Zug ihres Wesens noch unbefangen und doch höchst bezeichnend aussprechen: Hamlet, Romeo, Brutus, Othello, Richard III.

Es ist kein Zufall, dass Goethes Helden, Faust (beide Teile), Iphigenie, sogar Götz sich durch einen Monolog einführen, oder in ruhigem Gespräch wie Tasso, Clavigo; Egmont tritt erst im zweiten Akt auf. – Lessing folgt noch der alten Gewohnheit seiner Bühne, die Helden durch ihre Vertrauten einzuführen; aber Schiller legt wieder größeres Gewicht auf charakteristische Darlegung der unbefangenen Helden. In der Trilogie des *Wallenstein* wird das Wesen des Helden durch das Lager und den ersten Akt der *Piccolomini* zuerst in zahlreichen Abspiegelungen glänzend dargestellt, Wallenstein selbst aber erscheint durch den Astrologen kurz eingeleitet, im Kreis seiner Familie und der Vertrauten, aus dem er während des ganzen Stücks nur selten heraustritt.

Dass neue Rollen in der zweiten Hälfte des Dramas, der Umkehr, eine besondere Behandlung verlangen, ist bereits gesagt. Der Zuschauer ist geneigt, die Führung der Handlung durch neue Personen mit Misstrauen zu betrachten, der Dichter muss sich hüten zu zerstreuen oder ungeduldig zu machen. Deshalb bedürfen die Charaktere der Umkehr eine reichere Ausstattung, fesselnde Ein-

führung, wirksamste Einzelschilderung in knapper Behandlung. Bekannte Beispiele vortrefflicher Ausführung sind, außer den früher genannten, Deveroux und Macdonald im *Wallenstein*, während Buttler in demselben Stück wieder als Muster gelten kann, wie ein Charakter, dessen tätiges Eingreifen für den letzten Teil des Stücks aufgespart ist, als Teilnehmer der Handlung durch die ersten Teile nicht geschleppt, sondern mit seinen inneren Wandlungen verflochten wird.

Zuletzt wird sich der ungeübte Bühnendichter hüten, wenn er andere über seinen Helden sprechen lassen muss, großen Wert auf solche Erläuterung des Charakters zu legen, er wird auch den Helden, selbst nur, wo es durchaus zweckdienlich ist, ein Urteil über sich selbst abgeben lassen; denn alles, was andere von einer Person sagen, ja auch was sie selbst von sich sagt, hat im Drama geringes Gewicht gegen das, was man in ihr werden sieht, im Gegenspiel gegen andere, im Zusammenhang der Handlung.

Ja, es mag tödlich wirken, wenn der eifrige Dichter seine Helden als erhaben, als lustig, als klug empfiehlt, während ihnen in dem Stück selbst trotz dem Wunsch des Dichters nicht vergönnt wird, sich so zu erweisen.

Die Führung der Charaktere durch die Szenen muss mit steter Rücksicht auf das Bühnenbild und die Bedürfnisse der szenischen Darstellung geschehen. Denn auch in der Szenenführung macht der Schauspieler gegenüber dem Dichter seine Forderungen geltend und der Dichter tut wohl, dieselben mit Achtung anzuhören. Er steht zu seinem Darsteller in einem zarten Verhältnis, das beiden Teilen Rücksichten auflegt; in der Hauptsache ist das Ziel beider gemeinsam, beide betätigen an demselben Stoff ihre schöpferische Kraft, der Dichter als der stille Leiter, der Darsteller als ausführende Gewalt. Und der Dichter wird erfahren, dass der deutsche Darsteller im Ganzen mit schneller Wärme und Eifer auf die Wirkungen des Dichters eingeht und ihn nur selten mit Ansprüchen belästigt, durch die er seine Kunst zum Nachteil der Poesie in den Vordergrund zu stellen gedenkt.

Da freilich der einzelne Darsteller die Wirkungen seiner Rolle im Auge hat, der Dichter die Gesamtwirkung, so wird bei dem Einüben des Stücks allerdings in vielen Fällen ein Zwiespalt der Interessen hervortreten. Nicht immer wird der Dichter seinem Verbündeten das bessere Recht zugestehen, wenn ihm einmal notwendig wird, eine Wirkung abzdämpfen, einen Charakter in einzelnen Momenten der Handlung zurückzudrängen.

Die Erfahrung lehrt, dass der Darsteller sich bei solchem Widerspruch der beiderseitigen Auffassung bereitwillig fügt, sobald er die Empfindung erhält, dass der Dichter die eigene Kunst versteht. Denn der Künstler ist gewöhnt, als Teilnehmer an einem größeren Ganzen zu arbeiten, und erkennt, wenn er aufmerksam sein will, recht gut die höchsten Bedürfnisse des Stücks.

Die Forderungen, die er mit Recht stellt: gute Spielrollen, starke Wirkungen, Schonung seiner Kraft, bequeme Zurichtung der Szenen, müssen im Grunde dem Dichter ebenso sehr am Herzen liegen als ihm.

Diese Forderungen lassen sich aber in der Hauptsache auf zwei große Grundsätze zurückführen, auf den Satz, der hier aufgeführt wurde:

Dem schaffenden Dichter soll die Bühnenwirkung deutlich sein, und auf den kurzen, aber allerdings das Höchste verlangenden Satz:

Der Dichter soll seinen Charakteren große dramatische Wirkungen zu schaffen wissen.

Zunächst also soll der Dichter in jeder einzelnen Szene, zumal in Szenen des Zusammenspiels, die Übersicht über das Bühnenbild fest in der Seele halten; er soll die Stellungen der Personen und ihre Bewegungen zu- und voneinander, wie sie nach und nach auf der Bühne geschehen, mit einiger Deutlichkeit empfinden. Wenn er den Schauspieler zwingt, häufiger als der Charakter und die Würde seiner Rollen erlauben, sich nach einer und der anderen Person zu richten, um vielleicht Nebenrollen ihre Wirkung zu erleichtern oder zurecht zu machen; wenn er versäumt, die Übergänge aus einer Aufstellung in die andere, von einer Seite

der Bühne auf die andere, die er bei einem späteren Moment der Szene voraussetzt, zu motivieren; wenn er den Schauspieler in eine Lage zwingt, die ihm nicht gestattet, ungezwungen und wirksam seine Aktion auszuführen oder mit einem Mitspieler in die gebotene Verbindung zu treten; wenn er nicht darauf achtet, welche seiner Rollen jedes Mal das Spiel zu bringen und welche es aufzunehmen hat; ferner, wenn er Hauptrollen längere Zeit auf der Bühne unbeschäftigt lässt oder der Kraft des Darstellers zu viel zumutet, so ist der letzte Grund dieser und ähnlicher Missstände immer eine zu schwache und lückenhafte Vorstellung von dem Bühnenverlauf der dramatischen Bewegung, die der Dichter in ihrem Lauf durch die Seelen vielleicht sehr gut und wirksam empfunden hat.

In allen solchen Fällen haben die Forderungen des Schauspielers das Recht, berücksichtigt zu werden. Und der Schaffende wird auch aus diesem Grund dem Bedürfnis und dem Brauch der Bühne besondere Aufmerksamkeit zuwenden. Es gibt dafür kein besseres Mittel, als dass er mit dem Schauspieler einige neu einzuübende Rollen durchgeht – um zu lernen –, und dass er fleißig den Proben beiwohnt, die ein sorgfältiger Regisseur abhält.

Die alte Forderung, der Dichter solle seine Charaktere den Fächern der Darsteller anpassen, scheint unbehilflicher, als sie in Wahrheit ist. Zwar sind auf unserer Bühne gerade für die Hauptrollen die festen Überlieferungen aufgegeben, die den Künstler einst im Bannkreis seines Fachs erhielten, dem »Intriganten« unmöglich machte, eine Rolle aus dem »ersten Fach« zu spielen, und den »Bonvivant« durch eine schwer zu übersteigende Kluft von dem »jugendlichen Helden« trennten. Indessen besteht noch soviel von dem Brauch, als für die Darsteller und den Leiter der Bühne nützlich ist, um das einzelne Talent nach seiner besonderen Anlage zu ziehen und die Besetzung neuer Rollen zu erleichtern. Jeder Darsteller erfreut sich demnach eines gewissen Vorrats von dramatischen Mitteln, die er innerhalb seines Fachs ausgebildet hat: Tonlage seiner Stimme, Akzente der Rede, Haltung der Glieder, Stellungen, Zwang der Gesichtsmuskeln. Innerhalb sei-

ner gewohnten Grenzen bewegt er sich verhältnismäßig sicher, außerhalb derselben wird er unsicher.

Wenn nun der Dichter in derselben Rolle die gewandte Fertigkeit verschiedener Fächer beansprucht, so wird die Besetzung schwer, der Erfolg vielleicht zweifelhaft. Es sei zum Beispiel ein italienischer Parteiführer des fünfzehnten Jahrhunderts nach außen hin scharf, schlau, verhüllt, rücksichtsloser Bösewicht, in seiner Familie von warmem Gefühl, würdig, verehrt und verehrungswert – keine unwahrscheinliche Mischung – so würde sein Bild auf der Bühne sehr verschieden ausfallen, ob der Charakterspieler oder ob der ältere Held und würdige Vater ihn darstellen, wahrscheinlich würde bei jeder Besetzung die eine Seite seines Wesens zu kurz kommen. Und dies ist kein seltener Fall. Die Vorteile richtiger Besetzung nach Fächern, die Gefahren einer verfehlten kann man bei jedem neuen Stück beobachten.

Der Dichter wird sich zwar durch solche kluge Rücksicht auf die größere Sicherheit seiner Erfolge nirgends bestimmen lassen, wo ihm das Formen eines ungewöhnlichen Bühnencharakters von Wichtigkeit wird. Er soll nur wissen, was für ihn und seine Darsteller am bequemsten ist.

Und wenn zuletzt von dem Dichter gefordert wird, dass er seine Charaktere wirksam für den Darsteller bilde, so enthält dieser Wunsch die höchste Forderung, die überhaupt dem dramatischen Dichter gestellt werden kann. Denn für den Darsteller wirksam schaffen heißt in Wahrheit nichts anderes, als im besten Sinn des Wortes dramatisch schaffen. Seele und Leib der Schauspieler sind bereit, sich in höchst bewusste, schöpferische Tätigkeit zu versetzen, um das geheimste Empfinden, Gefühl und Gedanken, Willen und Tat zu verbildlichen. Der Dichter sehe zu, dass er diesen gewaltigen Vorrat von Hilfskräften für seine Kunstwirkungen vollständig und würdig zu benutzen wisse. Und sein Kunstgeheimnis – das erste, das in diesen Blättern dargestellt wurde, und das letzte – ist nur das eine:

Er schildere bis ins Einzelne genau und wahr, wie starke Empfindung aus dem geheimen Leben als Begehren und Tat heraus-

bricht und wie starke Eindrücke von außen in das Innere des Helden hineinschlagen. Das beschreibe er mit poetischer Fülle aus einer Seele, die genau, scharf, reichlich jeden einzelnen Augenblick dieses Vorgangs anschaut und besondere Freude findet, ihn mit schönen Einzelzügen abzubilden. So arbeite er, und er wird seinen Darstellern die größten Aufgaben stellen, und wird ihre Kraft würdig und völlig verwerten.

Und wieder muss gesagt werden: Keine Technik lehrt, wie man es anfangen müsse, um so zu schreiben.

5. Kapitel: Vers und Farbe

Das Jahrhundert, in welchem der Roman die herrschende Gattung der Poesie geworden ist, wird den Vers nicht mehr für ein unentbehrliches Element des dichterischen Schaffens halten. Auch sind mehrere Dramen hohen Stils, beliebte Repertoirestücke unserer Bühnen, in ungebundener Rede gedichtet. Wenigstens bei dramatischen Stoffen aus neuerer Zeit ist, so sollte man meinen, die Prosa das angemessenste Material für Ausdruck solcher Gedanken und Empfindungen, die aus einem uns wohl bekannten wirklichen Leben auf die Bühne versetzt werden. Aber das ernste Drama wird sich doch nur schwer entschließen, die Vorteile, die der Vers gewährt, aufzugeben, um die der Prosa zu gewinnen.

Es ist wahr, die ungebundene Rede läuft flüchtig, müheloser, ja in mancher Hinsicht dramatischer dahin. Es ist leichter, in ihr die verschiedenen Charaktere zu unterscheiden, sie bietet von der Satzbildung bis zu den mundartlichen Klängen hinab den größten Reichtum an Farben und Schattierungen, alles ist zwangloser, sie schmiegt sich behände jeder Stimmung an, sie vermag sogar leichtem Geplauder und humoristischem Behagen eine Anmut zu geben, die dem Vers sehr schwer wird; sie erlaubt größere Unruhe, stärkere Gegensätze, heftigere Bewegung. Aber diese Vorteile werden reichlich aufgewogen durch die gehobene Stimmung des Zuschauers, die der Vers hervorbringt und erhält. Während die Prosa leicht in Gefahr kommt, die Bilder der Kunst zu Abbildern gewöhnlicher Wirklichkeit herabzuziehen, steigert die Sprache des Verses das Wesen der Charaktere in das Edle. In jedem Augenblick wird in dem Zuschauer die Empfindung rege erhalten, dass er Kunstwirkungen gegenübersteht, die ihn der Wirklichkeit ent-rücken und in eine andere Welt versetzen, deren Verhältnisse der menschliche Geist mit Freiheit geordnet hat. Auch die Beschrän-

kung, die der Dialektik und zuweilen der Kürze und Schärfe des Ausdrucks auferlegt wird, ist kein sehr fühlbarer Verlust; der dichterischen Darstellung ist die Schärfe und Feinheit der Beweisführung nicht ganz so wichtig, als die Einwirkung auf das Gemüt und als der Glanz des bildlichen Ausdrucks, des Vergleichs und Gegensatzes, die der Vers begünstigt. In dem rhythmischen Klang des Verses schweben, der Wirklichkeit enthoben, Empfindung und Anschauung wie verklärt in die Seelen der Zuschauer; und es muss gesagt werden, dass diese Vorteile gerade bei Stoffen aus der Neuzeit sehr wohlthätig sein können, denn bei ihnen ist die Enthebung aus den Stimmungen des Tages am nötigsten. Wie dergleichen gemacht werden kann, zeigt nicht nur der *Prinz von Homburg*, auch die Behandlung, die Goethe einem an sich undramatischen Stoff in der *Natürlichen Tochter* gegönnt hat, obgleich die Verse dieses Dramas für die Schauspieler nicht bequem geschrieben sind.

Der fünffüßige Jambus ist bei uns als dramatischer Vers seit Goethe und Schiller durchgesetzt. Ein vorwiegend trochäischer Fall der deutschen Wörter macht diesen Vers besonders bequem. Er ist allerdings im Vergleich zu den kleinen logischen Einheiten des Satzes, deren Verkoppelung zu zweien das Wesen jeder Verszeile ausmacht, ein wenig kurz; wir vermögen in seinen zehn oder elf Silben nicht die Fülle des Inhalts zusammenzudrängen, die er zum Beispiel in der gedrungenen englischen Sprache hat, und der Dichter kommt daher bei einer Neigung zu reichlichem, tönendem Ausdruck leicht dazu, einen Satzteil für anderthalb oder zwei Verszeilen auszuweiten, der besser in einer untergebracht wäre, und dadurch seinen Redefluss übermäßig zu dehnen. Aber der Fünffuß hat den Vorteil der möglichst größten Flüssigkeit und Beweglichkeit, er vermag sich mehr als ein anderer Vers den wechselnden Stimmungen anzupassen, jeder Veränderung in Tempo und Bewegung der Seele zu folgen.

Die übrigen Versmaße, die für das Drama bisher verwertet sind, leiden an dem Missstand, dass sie eine zu starke eigentümliche Klangfarbe haben und das Charakterisieren durch die Rede, wie sie dem Drama nötig ist, mehr als billig beschränken.

Der deutsche trochäische Tetrameter, den zum Beispiel Immermann in der Katastrophe seines *Alexis* unter vielen anderen Maßen wirkungsvoll verwendet hat, läuft wie alle trochäischen Verse zu gleichmäßig mit dem Tonfall unserer Sprache. Die scharfen Taktschritte, die seine Füße in der Rede hervorbringen, und der lange schwungvolle Lauf geben ihm in der deutschen Sprache – abweichend von der griechischen – etwas Unruhiges, Aufwühlendes, eine dunkle Klangfarbe, die nur für hohe tragische Stimmungen zu verwerten wäre.

Der jambische Sechsfuß, dessen Zäsur in der Mitte des dritten Fußes steht, das tragische Maß der Griechen, ist in Deutschland bis jetzt wenig verwendet worden. Durch die Übersetzungen aus dem Griechischen kam er in den Ruf einer Steife und Starrheit, die ihm nicht wesentlich anhängen, er ist sehr wohl lebhafter Bewegung und zahlreicher Abwechslungen fähig. Sein Klang ist majestätisch und voll, für reichlichen Ausdruck, der langatmig dahinzieht, vortrefflich geeignet. Nur den Missetand hat er, dass sein Haupteinschnitt, der auch im Drama nach der fünften Silbe festgehalten werden muss, den beiden Hälften des Verses sehr ungleiches Maß gibt. Gegen fünf Silben stehen sieben oder bei weiblicher Endung gar acht; leicht drückt sich daher in der zweiten Hälfte eine zweite Zäsur so stark ein, dass sie den Vers in drei Teile spaltet. Dieses Nachklingen der längeren Hälfte macht ferner einen männlichen Abschluss des Verses wünschenswert, und das Vortönen der männlichen Endungen trägt allerdings dazu bei, ihm Wucht, zuweilen Härte zu geben.

Der Alexandriner, ein jambischer Sechsfuß, dessen Einschnitt nach der dritten Hebung liegt und den Vers in zwei gleiche Teile fällt, zerschneidet im deutschen Drama die Rede zu auffallend. Im Französischen ist seine Wirkung eine andere, weil bei dieser Sprache der Versakzent weit mehr gedeckt und auf das Mannigfaltigste unterbrochen wird. Nicht nur durch den launischen und unruhigen Wortakzent, sondern auch durch freie rhythmische Schwingungen der gesprochenen Rede, durch ein Zusammenwerfen und Dehnen der Worte, das wir nicht nachahmen dürfen, und das auf einem stärkeren Heraustreten des Klangelements der

Sprache beruht, mit der die schöpferische Kraft des Redenden in origineller Weise zu spielen weiß.

Schließlich ist im Deutschen noch ein jambischer Vers für lebhaftere Bewegung vor allem geeignet, ebenfalls noch wenig benutzt, der Sechsfuß der Nibelungen, in der neueren Sprache ein jambischer Sechsfuß, dessen vierter Fuß nicht nur ein Jambus, auch ein Anapäst sein kann, und stets hinter der (ersten) Senkung den Haupteinschnitt des Verses enthält. Das Eigentümliche und deutscher Rede Angemessene ist bei ihm das späte Eintreten des Einschnitts, der, abweichend von allen antiken Maßen, die in der Regel stärkere Silbenzahl der ersten Hälfte des Verses anweist. Wenn die Verszeilen dieses Maßes nicht strophisch verbunden, sondern mit kleinen Abwechslungen im Bau als fortlaufende Langverse verwendet werden, mit häufigem Überschlagen der Redesätze aus einem Vers in den anderen, so wird dieses Maß ausgezeichnet wirksam für den Ausdruck auch des leidenschaftlichsten Fortschritts. Und es ist möglich, dass sein Wesen, das den rhythmischen Verhältnissen der deutschen Sprache vielleicht am besten entspricht, für bewegte Erzählung, ja sogar einmal für eine Gattung des Lustspiels Bedeutung gewinnt. Dem hohen Drama wird der Reim, den bei diesem Maß je zwei Langverse als verbindendes Element nicht entbehren können, wohl immer zu klangvoll und spielend sein, wie sehr man ihn auch durch das Hinüberziehen der Rede aus einem Vers in den anderen zu dämpfen vermag.

Für das moderne Drama ist ferner Gleichheit der Klangfarbe, also Einheit des Versmaßes, unentbehrlich. Unsere Sprache und die Fassungskraft der Zuschauer sind, was Klangverhältnisse betrifft, wenig entwickelt. Die Verschiedenheiten im Versklang werden mehr als störende Unterbrechungen denn als fördernde Helfer aufgefasst. Ferner aber ist der Anteil an dem geistigen Inhalt der Rede und an der dramatischen Bewegung der Personen so sehr in den Vordergrund getreten, dass auch darum jedes Versmaß, das in seinem Abstich von dem Vorhergehenden die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, als eine Zerstreuung empfunden wird.

Dies ist auch der Grund, der billig die Prosa zwischen Versen von unseren Dramen ausschließen sollte. Denn noch stärker wird durch sie der Gegensatz in der Färbung. Eingefügte Prosa gibt ihren Szenen immer etwas derb der Wirklichkeit Nachgeahmtes, und dieser Missstand wird dadurch erhöht, dass sie dem Dichter als Mittel dient, um Stimmungen auszudrücken, für die der würdige Klang des Verses zu vornehm scheint.

Der jambische Fünffuß fließt dem deutschen Dichter, dessen Seele sich erst gewöhnt hat, in den Schwingungen desselben zu empfinden, meistens leicht auf das Papier. Aber seine Durchbildung zum dramatischen Vers pflegt dem Deutschen doch schwer zu werden, und die Dichter sind nicht zahlreich, denen dies völlig gelang. Und so deutlich drückt dieser Vers die Eigenschaft des Dichters aus, die hier die dramatische genannt wurde, dass der Leser eines neuen Stücks schon aus wenigen Versreihen des bewegten Dialogs zu erkennen vermag, ob diese dramatische Kraft in dem Dichter herausgebildet sei. Allerdings ist den Deutschen immer noch leichter möglich, dramatisch zu empfinden, als dieses innere Leben in entsprechender Weise im Vers auszudrücken.

Bevor der jambische Vers für die Bühne brauchbar wird, muss der Dichter imstande sein, ihn richtig, wohllautend und ohne übergroße Anstrengung zu schaffen, Haupteinschnitt und Hilfszäsuren, Hebungen und Senkungen, männliche und weibliche Endungen müssen nach bekannten Gesetzen regelrecht und in gefälligem Wechsel heraustreten.

Hat der Dichter diese Technik des Versbaus erworben und gelingt ihm, klingende Verse mit gefälligem Fluss und kernigem Inhalt zu schreiben, so ist sein Vers sicher noch recht undramatisch. Und die schwierigere Arbeit beginnt. Jetzt muss der Dichter eine andere Art von rhythmischer Empfindung gewinnen, die ihn veranlasst, an Stelle der Regelmäßigkeit scheinbare Unregelmäßigkeit zu setzen, den gleichartigen Fluss in der mannigfaltigsten Weise zu stören, das heißt, mit stark bewegtem Leben zu erfüllen.

Vorhin war gesagt, dass der Alexandriner bei den Franzosen durch das Eintreten unregelmäßiger Klangschwingungen in der Rede variiert und belebt werde. Die dramatische Sprache der

Deutschen gestattet dem Schauspieler nicht, gleich der französischen, das unbeschränkte Spiel mit den Worten durch schnell wechselndes Zeitmaß, scharfe Akzente, durch ein Verlangsamen und Dahinwerfen des Klanges, das fast unabhängig von der Bedeutung, die die einzelnen Worte im Satz haben, vor sich geht. Dagegen ist dem Deutschen in ausgezeichnete Weise die Fähigkeit verliehen, die Bewegung seines Inneren im Bau seiner Rede, durch Verbinden und Trennen der Sätze, durch Herausheben und Verstellen einzelner Wörter auszudrücken. Die Rhythmik der aufgeregten Seele prägt sich bei den Deutschen in der logischen Fügung und Trennung der Satzteile noch kräftiger aus, als bei den Romanen in den tönenden Schwingungen ihrer Rezitation.

In dem Jambus des Dramas tritt dieses Leben dadurch ein, dass es den gleichmäßigen Bau des Verses unterbricht, aufhält und zerhackt, in unendlich verschiedenen Abschattierungen, die durch die innere Bewegung der Charaktere hervorgebracht werden. Jeder Stimmung der Seele hat der Vers sich gehorsam zu bequemen, jeder soll er sowohl durch seinen Rhythmus als durch die logische Verbindung der Satzeinheiten, die er zusammenschließt, zu entsprechen suchen. Für ruhige Empfindung und feine Bewegung, die getragen und würdig oder in heiterer Lebendigkeit dahinzieht, hat er seine reinste Form, den schönsten Wohlklang, einen gleichmäßigen Fluss zu verwenden. In solcher ruhigen Schönheit gleitet gern der dramatische Jambus bei Goethe dahin. Hebt sich aber die Empfindung höher, fließt die gesteigerte Stimmung in schmuckvoller, langatmiger Rede heraus, dann soll der Vers in langen Wellen dahinrauschen, bald in überwiegenden weiblichen Endungen ausklingend, bald durch häufigeren männlichen Ausgang kräftig abschließend. Das ist in der Regel der Vers Schillers. Die Erregung wird stärker, einzelne Redewellen reichen über den Vers hinüber und füllen noch Teile des nächsten, dazwischen drängen kurze Stöße der Leidenschaft und zerbrechen den Bau einzelner Verse; aber noch überzieht diese aufsteigenden Wirbel die rhythmische Strömung einer längeren Rede. So bei Lessing. Aber stürmischer, wilder wird der Ausdruck der Erregung, der rhythmische Lauf des Verses scheint vollständig gestört, immer wieder klingt ein Rede-

satz aus dem Ende eines Verses in den Anfang des anderen, bald hier, bald dort wird ein Stück des Verses teils zum vorhergehenden, teils zum folgenden gerissen, Rede und Gegenrede zerhacke das Gefüge; das erste Wort des Verses und das letzte – zwei bedeutungsvolle Stellen – springen los und treten als besondere Glieder in die Rede, der Vers bleibt unvollendet, statt des ruhigen Wechsels weicherer und härterer Endungen folgen längere Versreihen mit dem männlichen Abfall, die Verszäsur ist kaum noch zu erkennen, auch in diejenigen Senkungen, über die beim regelmäßigen Lauf der Rhythmus schnell dahinschweben muss, dringen mächtig schwere Wörter, wie chaotisch bewegen sich die Teile des Verses durcheinander. Das ist der dramatische Vers, wie er in den besten Stellen Kleists, trotz aller Manier in der Sprache des Dichters, die mächtigste Wirkung ausübt, wie er noch größer und durchgebildeter in den leidenschaftlichen Szenen Shakespeares dahinwirbelt.

Erst wenn der Dichter in solcher Weise seinen Vers gebrauchen lernt, hat er ihn mit dramatischer Seele erfüllt. Immer aber muss er ein Gesetz festhalten: Der dramatische Vers soll nicht gelesen, nicht ruhig rezitiert, sondern im Charakter gesprochen werden. Für diesen Zweck ist nötig, dass die logische Verknüpfung seiner Redesätze durch Binde- und Fürwörter leicht verständlich sei. Ferner, dass der Ausdruck der Empfindungen dem Charakter des Redenden entspreche und nicht in unverständlicher Kürze abbreche, nicht schleppend dahinfahre; schließlich dass harte und übelklingende Lautverbindungen und schwer verständliche Wörter sorgfältig gemieden werden. Der gesprochenen Rede wird es sowohl leichter als schwerer, den Sinn der Worte wiederzugeben. Zunächst verletzt und zerstreut jeder Missklang, den der Leser wahrscheinlich gar nicht bemerkt. Jede Unklarheit in der Satzverbindung macht den Darsteller und den Zuschauer unsicher und verleitet zu falscher Auffassung. Aber auch vor genauem Ausdruck in feiner und geistvoller Auseinandersetzung ist der Leser scharfsinniger und empfänglicher als der leicht zerstreute und lebhafter beschäftigte Zuschauer. Dagegen vermag der Darsteller

auch vieles zu erklären. Der Leser in verhältnismäßig ruhiger Stimmung folgt den kurzen Sätzen einer gebrochenen Rede, deren innerer Zusammenhang ihm nicht durch die gewöhnlichen Partikel logischer Satzverbindung nahe gelegt wird, mit Anstrengung, die leicht zur Ermüdung wird; dem Darsteller dagegen sind gerade solche Stellen die willkommenste Grundlage für sein Schaffen. Durch einen Akzent, einen Blick, eine Gebärde versteht er den letzten Zusammenhang, die vom Dichter ausgelassenen Zwischenvorstellungen rasch dem Zuschauer verständlich zu machen, und die Seele, die er selbst in die Worte legt, die Leidenschaft, die aus ihm herausströmt, wird ein Leiter, der den Inhalt der gedrunghenen und zerrissenen Rede dem Zuschauer vielleicht zu einer gewaltigen Einheit herausbildet. Es geschieht, dass beim Lesen lange Versreihen den Eindruck des Gekünstelten, Gesuchten machen, die auf der Bühne sich in ein Gemälde der höchsten Leidenschaft verwandeln. Nun ist möglich, dass der Schauspieler einmal das Beste dabei getan hat, denn seine Kunst ist besonders da mächtig, wo der Dichter wohl einen Gedankenstrich anbringt. Aber ebenso oft hat schon die Dichtkunst das beste Recht, und an dem Leser liegt die Schuld, weil seine nachschaffende Kraft nicht so tätig ist, als sie sein sollte. Leicht ist in den Versen Lessings diese Besonderheit des Stils zu erkennen. Das häufige Unterbrechen der Rede, die kurzen Sätze, die Fragen und Einwürfe, die bewegten dialektischen Prozesse, die seine Personen durchmachen, erscheinen beim Lesen als eine gekünstelte Unruhe. Aber sie sind mit wenigen Ausnahmen so genau, wahr und tief empfunden, dass dieser Dichter gerade deshalb ein Liebling der Darsteller wird. Noch auffallender ist dieselbe Eigenschaft bei Kleist, aber in ihm nicht immer gesund und nicht immer wahr. In dem Unruhigen, Fieberhaften, Aufgeregten seiner Sprache findet das innere Leben seiner Charaktere, das gewaltig und zuweilen unbeholfen nach Ausdruck ringt, das entsprechende Abbild. Aber auch unnützes Unterbrechen der Rede ist nicht selten, eine unnötige, gemachte Lebendigkeit, zweckloses Fragen, ein Missverstehen, das nicht fördert. Meist hat er gerade dabei einen praktischen Zweck, er will einzelne Vorstellungen, die ihm wichtig scheinen, kräftig

hervorheben. Aber ihm scheint zuweilen wichtig, was in der Tat keine Bedeutung beansprucht, und das häufige Wiederkehren der kleinen Sprünge, die von der gebotenen Linie abführen, stört nicht nur den Leser, auch den Zuschauer.

Die Wirkung des Verses kann auch im deutschen Drama verstärkt werden durch Parallelismus der Verse, sowohl einzelner als ganzer Versbündel. Zumal in den Dialogszenen, wo Satz und Gegensatz scharf zusammentreten, sind solche Schlagverse ein wirksames Mittel, den Abstich zu bezeichnen.

Freilich die Ausdehnung, die dieses rhythmische Schweben im griechischen Drama hatte, vermögen wir Deutschen nicht nachzuahmen. Wir sind bei unserer Sprechweise imstande, noch je vier Verse auf der Bühne als Einheiten gegeneinander so herauszuheben, dass dem Zuschauer Gleichfall und Gegensatz vernehmlich wird. Bei einer Rezitation, die weniger die logische Seite und mehr die Klangsönheit hervorhebt, die der Stimme stärkere Abwechslung erlaubt, könnte man wohl noch längere Versreihen einander wirksam gegenüberstellen. Und wenn die Griechen durch ihre Art der Rezitation sogar zehn Trimeter zu einer Einheit zusammenkoppelten und in der Gegenrede denselben Tonfall wiederholten, so liegt darin für uns nichts Unbegreifliches. Es ist möglich, dass es in der älteren Zeit der griechischen Tragödie eine Anzahl von Rezitationsmelodien oder Weisen gab, die für ein Stück neu erfunden wurden oder den Zuschauern bereits bekannt waren, und die, ohne den Klang der Rede bis zum tönenden Gesang zu steigern, eine längere Versgruppe zu einer Einheit verbanden.

Für uns ist diese Vortragsweise nicht zu verwenden. Ja auch in Anwendung der gewöhnlichen Schlagverse, die zu je einem, je zwei, je vier kämpfen, ist Maß geboten. Denn unsere Art des dramatischen Schaffens sträubt sich gegen jede Künstelei, durch die die Bewegung der Charaktere und ihrer Empfindungen beschränkt wird. Das Behagen an dem Stilvollen solcher Gegenreden ist geringer als die Sorge, dass die Wahrheit der Darstellung durch eine künstliche Beschränkung verringert werden könnte. Der Dichter wird deshalb gut tun, diese kleine Wirkung abzu-

dämpfen und ihr die Strenge und den Schein der Künstlichkeit dadurch zu nehmen, dass er parallele Verssätze durch unregelmäßig gestellte Verse unterbricht.

In der Seele des Dichters leuchtet zugleich mit der Grundlage der Charaktere und den Anfängen der Handlung die Farbe des Dramas auf. Diese eigentümliche Zugabe jedes Stoffs wird in uns Modernen kräftiger entwickelt als in früherer Zeit, denn die geschichtliche Bildung hat uns Sinn und Interesse für das von unserem Leben Abweichende sehr geschärft. Charakter und Handlung werden von dem Dichter lebhaft in der Besonderheit empfunden, die Zeit, Ort, Bildungsverhältnisse des wirklichen Helden, seine Art zu sprechen und zu handeln, die Tracht und die Formen des Umgangs im Gegensatz zu unserem Leben haben. Dieses Originelle, das an dem Stoff hängt, trägt der Dichter auch auf sein Kunstwerk über, auf die Sprache seiner Helden, auf ihre Umgebung bis hinab zu Tracht, Dekoration, Gerät. Auch dieses Besondere und Eigenartige idealisiert der Dichter. Er empfindet es als bestimmt durch die Idee seines Stücks. Eine gute Farbe ist eine wichtige Sache; sie wirkt im Beginn des Stücks sogleich anregend und fesselnd auf den Zuschauer, sie bleibt bis zum Ende ein reizvoller Bestandteil, der zuweilen Schwächen der Handlung zu überdecken vermag.

Nicht in jedem Dichter entwickeln sich diese schmückenden Farben gleich lebhaft, sie treten auch nicht bei jedem Stoff mit derselben Energie an das Licht. Aber ganz fehlen sie nirgends, wo Charaktere und menschliche Zustände geschildert werden. Sie sind dem Epos, dem Roman unentbehrlich, wie dem Drama.

Am wichtigsten wird die Farbe bei geschichtlichen Stoffen, hier hilft sie wesentlich, die Helden zu charakterisieren. Der dramatische Charakter selbst muss in seinem Empfinden und Wollen einen Inhalt haben, der ihn einem gebildeten Mann der Gegenwart weit näher stellt, als sein Stoffbild in der Wirklichkeit unserer Empfindungsweise entspricht. Die Farbe aber ist es, die den inneren Gegensatz zwischen dem Mann der Geschichte und dem Helden des Dramas dem Zuschauer anmutig verdeckt, sie umkleidet

den Helden und seine Handlung mit dem schönen Schein eines fremdartigen, die Einbildungskraft anlockenden Wesens.

Die neuere Bühne bemüht sich daher mit Recht, schon in der Tracht, die sie den Darstellern gibt, die Zeit, in der das Stück spielt, die gesellschaftliche Stellung und manche Eigentümlichkeiten der vorgeführten Charaktere auszudrücken. Wir sind erst etwa hundert Jahre von der Zeit geschieden, in der auf dem deutschen Theater Cäsar noch in Perücke und Degen auftrat, und Semiramis ihren Reifrock durch einige fremde Flittern und ihren Haaraufputz mit einer auffälligen Garnitur umgab, um sich als fremdartig auszuweisen. Jetzt ist man auf einzelnen großen Bühnen in Nachahmung der historischen Tracht sehr weit gegangen, auf der Mehrzahl hinter den Anforderungen, die das Publikum im mittleren Durchschnitt der geschichtlichen Kenntnisse an die szenische Ausstattung zu machen berechtigt ist, zurückgeblieben. Es ist klar, dass die Bühne nicht die Aufgabe hat, antiquarische Seltenheiten nachzubilden, es ist aber ebenso deutlich, dass sie vermeiden muss, einer größeren Anzahl ihrer Zuschauer dadurch Anstoß zu geben, dass sie die Helden in eine Kleidung zwingt, die vielleicht niemals und nirgends, sicher nicht in dem Jahrhundert derselben möglich war. Wenn der Dichter einmal altertümliche Liebhabereien Übereifriger von der Kleidung seiner Helden abhalten muss, weil das Seltsame und Ungewohnte der Zutat sein Stück nicht fördert, sondern stört, so wird er noch öfter Veranlassung haben, bei einem Hohenstaufendrama das spanische Mäntelchen und über einem Sachsenkaiser schimmernde Blechrüstung zu verbitten, die seine Otto und Heinriche in Goldkäfer verwandelt und durch unerträglichen Glanz erweist, dass sie nie von einem Schwertstreich getroffen worden ist.

Ähnlich steht es mit der Malerei und dem Gerät des Theaters. Ein Rokotisch, in eine Szene des fünfzehnten Jahrhunderts gesetzt, oder griechische Säulenhallen, unter denen König Romulus wandelt, sind bereits dem Zuschauer peinlich. Um solche Nachlässigkeiten einzelner Regisseure und Schauspieler zu erschweren, wird der Dichter gut tun, bei Stücken aus entfernter Zeit sowohl

die szenische Ausstattung als auch die Kleidertracht genau vorzuschreiben, und zwar auf besonderem Blatt.

Für ihn aber ist das wichtigste Material, durch das er seinem Stück Farbe gibt, die Sprache. Es ist wahr, der Jambus hat selbst eine gewisse Klangfarbe und dämpft den charakteristischen Ausdruck mehr als die Prosa. Aber auch er gestattet noch großen Reichtum an Schattierungen, sogar den Wörtern noch leise Färbung in den Dialekt.

Bei Stoffen aus älterer Zeit muss der Sprache eine dieser Zeit entsprechende Farbe erfunden werden. Das ist eine hübsche, herzerfreuende Arbeit, die der Schaffende recht liebevoll vornehmen soll. Am meisten wird sie gefördert durch sorgfältiges Lesen der erhaltenen Schriftdenkmäler aus der Zeit der Helden. Auch ihre fremde Sprache wirkt durch eigentümlichen Tonfall, durch den Satzbau, die volkstümliche Art zu reden anregend auf das Gemüt des Dichters. Und mit der Feder in der Hand wird sich der Schaffende, was ihm an kräftigem Ausdruck, treffendem Bild, schlagendem Vergleich, sprichwörtlicher Redensart brauchbar erscheint, zurecht legen. Bei jedem fremden Volk, dessen Literatur irgend zugänglich ist, wird solche Arbeit förderlich, am meisten freilich gegenüber der heimischen Vorzeit. Unsere Sprache in früher Zeit hat, wie noch jetzt die slawische, eine weit größere, die Einbildungskraft anregende Bildlichkeit. Der Sinn der Worte ist nicht durch eine lange wissenschaftliche Arbeit vergeistigt, überall haftet an ihnen etwas von dem ersten sinnlichen Eindruck in die Volksseele, dem sie ihre Entstehung verdankten. Groß ist die Zahl der Sprichwörter, der gedrungenen Formeln und bildlichen Redensarten, die die Reflexionen unserer Zeit ersetzen. Solche Bestandteile möge der Schaffende in dem Gedächtnis festhalten, nach ihrer Melodie bildet seine Begabung bald selbsttätig Grundton und Stimmung für die Sprache des Dramas heraus.

Und bei solcher Durchsicht der Werke aus alter Zeit bleiben dem Dichter noch andere, kleine Züge hängen, Anekdoten, vieles Besondere, was ihm seine Bilder ergänzt und beleuchtet.

Was er so gefunden hat, darf er allerdings nicht pedantisch bewerten oder wie Arabesken in seine Rede hineinsetzen; jedes Einzelne darf ihm wenig bedeuten, aber die Anregung, die er dadurch erhält, ist für ihn von höchstem Wert.

Und diese Stimmung, die er seiner Seele gegeben hat, verläßt ihn nicht, auch während er seine Helden durch die Szenen führt, sie wird ihm nicht nur die Sprache richten, auch das Zusammenwirken der Personen, die Art, wie sie sich gegeneinander benehmen, Formen des Umgangs, Sitte und Brauch der Zeit.

Sogar die Charaktere und ihre Bewegung in den Szenen. Denn an jede Stelle des Dramas, an jede Empfindung, jedes Tun hängt sich um das menschlich Gehobene der idealisierten Gestalten wie schmückende Zutat das Besondere, das uns an den Stoffbildern als ihr Eigentümliches auffiel. Selten ist nötig, den Dichter zu warnen, dass er in solchem Färben der szenischen Wirkungen nicht zu viel tue; denn die wichtigste Aufgabe ist ihm allerdings, seine Helden unsere Sprache der Leidenschaft reden zu lassen und das Besondere an ihnen durch solche Lebensäußerungen zu erweisen, die jederzeit verständlich werden, weil sie in jeder Zeit möglich und denkbar sind.

So wird die Farbe des Stücks in der Ausstattung der Sprache, an Charakteren und Einzelheiten der Handlung sichtbar. Was der Dichter durch die Farbe in sein Drama hineinträgt, ist so wenig eine Nachahmung der Wirklichkeit, als die Personen seiner Helden sind, es ist freie Schöpfung. Aber diese Zutat hilft um so mehr, in der Phantasie der Zuschauer ein Bild hervorzuzaubern, das den schönen Schein der geschichtlichen Treue hat, je ernster der Dichter sich um die wirklichen Zustände jener alten Zeit gekümmert hat. Freilich nur, wenn ihm die Kraft nicht fehlt, auch darzustellen, was er als lockend empfand.

6. Kapitel: Der Dichter und sein Werk

Gewaltig ist die Masse des Schönen aus der Poesie vergangener Völker und Zeiten, zuletzt aus dem Jahrhundert unserer großen Dichter, die dem Schaffenden das Urteil bildet und die Einbildungskraft aufregt. Dieser fast unübersehbare Reichtum an Kunstgebilden wird vielleicht der größte Segen für eine Zukunft, in der die Volkskraft besonders kräftig arbeitet, das Verwandte aufnehmend, das Widerstrebende wegwerfend. Aber während einer Zeit schwacher Ruhe des Volkstums war er ein Nachteil für die schöpferische Tätigkeit der Dichter, weil er die Stillosigkeit begünstigte. Es war noch vor wenigen Jahren in Deutschland fast zufällig, ob ein Athener oder Römer, Calderon oder Shakespeare, ob Goethe oder Schiller, Scribe oder Dumas die Seele des jungen Dichters in den Bannkreis ihres Stils und ihrer Formen zogen.

Der Dichter der Gegenwart beginnt ferner als ein Genießer, der die schöne Kunst anderer reichlich aufnimmt und dadurch zu eigenem Schaffen angeregt wird. Er hat gewöhnlich keinen Lebensberuf, der ihn einem bestimmten Gebiet der Poesie verpflichtet, es ist wieder fast zufällig, welche Gattung der poetischen Darstellung ihn gerade anzieht; er mag als Lyriker seine Empfindungen ausklingen lassen, er mag einen Roman schreiben, zuletzt lockt auch das Theater: Glanz des Bühnenabends, Beifall der Versammlung, Gewalt der erhaltenen tragischen Eindrücke.

Wenig deutsche Dichter, die nicht mit einem Band lyrischer Gedichte sich zuerst dem Publikum empfahlen, dann ihr Heil auf der Bühne versuchten, sich schließlich mit den ruhigeren Erfolgen eines Romans befriedigten. Ohne Zweifel erwies ihre Dichterbegabung in einer dieser Richtungen die größere Fähigkeit. Aber da die äußeren Verhältnisse ihnen keine Beschränkung auflegten und bald das eine, bald das andere Gebiet stärker anzog, so

gelangte auch der Kreis, in welchem ihre Kraft sich am freiesten regte, nicht zu vollkommener Durchbildung. Das große Geheimnis einer reichen schöpferischen Tätigkeit ist Beschränkung auf einen einzelnen Zweig der schönen Kunst. Das wussten die Hellenen sehr wohl. Wer Tragödien schrieb, blieb der Komödie fern, wer im Hexameter schuf, mied den Jambus.

Aber auch der Dichter, welchem dramatisches Gestalten ein Bedürfnis ist, lebt, wenn er nicht selbst als Schauspieler oder Gebieter unter dem Schnürboden der Bühne dahinschreitet, seitab von dem Theater. Er mag schreiben oder nicht. Der äußere Zwang, ein mächtiger Hebel, das Talent zu bewegen, fehlt ihm fast ganz. Das Theater ist ein Tagesvergnügen des ruhigen Bürgers geworden, das nicht die schlechteste, aber auch nicht die anspruchvollste Gesellschaft versammelt; es hat bei dieser reichen Ausdehnung etwas von der Würde und Hoheit eingebüßt, die der Dichter für das Drama ernsten Stils wünschen muss. Auf der Szene drängen sich Posse, Oper, Komödie, Formen, Weltanschauung verschiedener Jahrhunderte. Alles müht sich zu gefallen, das Neueste und Seltsamste, und wieder was der großen Menge am behaglichsten ist, stößt anderes beiseite.

Auch das Gebiet der Stoffe ist dem Dichter fast unübersehbar geworden. Die griechische und römische Welt, das gesamte Mittelalter, heilige Bücher und Dichtungen der Juden und Christen, sogar die Völker des Orients, Geschichte, Sage und Gegenwart öffnen dem Suchenden ihre Schätze. Aber gerade dies ist ein Missetand, dass bei solcher unendlichen Fülle des Stoffs die Wahl schwer und meist zufällig wird, dass keines dieser Stoffgebiete den Deutschen ausschließlich oder vorzugsweise anzuziehen imstande ist.

Schließlich ist für den Deutschen, wie es scheint, noch nicht die Zeit gekommen, wo das dramatische Leben im Volk selbst reichlich und unbefangen heraufquillt. Gern möchten wir in Erscheinungen der neuesten Gegenwart die Anfänge einer neuen Entwicklung des Volkscharakters sehen, Anfänge, die freilich der Kunst noch nicht zugute kommen. Dass dem dramatischen Dichter der Deutschen noch so schwer wird, sich aus der epischen und

lyrischen Auffassung der Charaktere und Situationen zu erheben, ist kein Zufall.

Der Dichter aber soll für die Bühne arbeiten; nur in Verbindung mit der Schauspielkunst bringt er die höchsten Wirkungen hervor, die seiner Poesie möglich sind. Das Bücherdrama ist im Grunde nur Notbehelf einer Zeit, in der die volle Gewalt des dramatischen Schaffens dem Volk noch nicht gekommen oder wieder geschwunden ist. Es ist eine alte Gattung. Schon bei den Griechen wurden Stücke für die Rezitation geschrieben, mehrere der römischen Deklamationsstücke sind uns erhalten. Auch in Deutschland hat das Bücherdrama von den Komödien der Hroswith über die stilistischen Versuche der ersten Humanisten bis zu dem größten Gedicht der Deutschen eine lange Geschichte. Unendlich verschieden ist der dichterische Wert dieser Werke. Aber die Benutzung der dramatischen Form zu poetischen Wirkungen, die darauf verzichten, die höchsten ihrer Gattung zu sein, ist im Ganzen betrachtet eine Einschränkung, gegen die sich die Kunst selbst, ja auch der genießende Leser auflehnt.

Auf den Seiten dieses Buches wurde der Beweis versucht, dass die technische Arbeit des Schaffenden beim Drama nicht ganz leicht und mühelos sei. Diese Gattung der Poesie fordert mehr vom Dichter als irgend eine andere. Eine eigentümliche, nicht häufige Befähigung, die seelischen Vorgänge bedeutender tatkräftiger Menschen darzustellen; mit Leidenschaft und Klarheit wohl temperierte Natur; ausgebildete und sicher dichterische Begabung, dazu Menschenkenntnis und was man im wirklichen Leben Charakter nennt; außerdem genaue Bekanntschaft mit der Bühne und ihren Bedürfnissen.

Und doch ist auffallend, dass von den vielen, die Anläufe in diesem Gebiet des Schaffens machen, die meisten nur dilettierende Freunde des Schönen sind; gerade sie wählen die mühevollste Tätigkeit, und eine solche, die ihnen am allerwenigsten einen Erfolg verspricht. Es ist wohl auch ernste Arbeit, einen Roman zu schreiben, der den Namen eines Kunstwerks verdient; aber bei einiger Gestaltungskraft und Menschenkenntnis vermag doch jeder Ge-

bildete, der sich sonst nicht als Dichter versucht hat, etwas Lesbares zu bieten, worin einzelne bedeutende Eindrücke des eigenen Lebens, Geschautes und Durchgefühltes gemütvoll verflochten sind. Weshalb lockt gebildete, sehr tüchtige Männer gerade die eigensinnigste aller Musen, die so schwer zugänglich und so unartig gegen jeden ist, der ihr nicht ganz angehört? Welcher Feind ihres Lebens lenkt gerade solche warmherzigen Freunde, die in den Mußestunden ihres tätigen Lebens ein wenig Poesie treiben, auf ein dichterisches Gebiet, in welchem die engste Verbindung einer immerhin seltenen Gestaltungskraft mit einer ungewöhnlich festen Beherrschung künstlerischer Formen die Voraussetzung jedes dauerhaften Erfolgs ist? Verführt vielleicht die geheime Sehnsucht des Menschen nach dem, was ihm am meisten fehlt? Und sucht der Dilettant gerade deshalb das Drama in sich herauszubilden, weil ihm bei lebhaften dichterischen Anschauungen doch versagt ist, seine unruhig flatternden Empfindungen in den Körper einer Kunstform schöpferisch zu beleben? Zuverlässig ist bei solchen der Versuch, für die Bühne zu arbeiten, vergeblich und hoffnungslos.

Dem Dichter aber, der für sein Leben mit dramatischer Kraft ausgerüstet wurde, wünschen wir vor anderen Gütern ein festes und geduldiges Herz.

Noch anderes Fördernde muss er für sein Handwerk mitbringen. Er soll schnell und freudig das Reizende eines Stoffs empfinden und doch die Dauer haben, denselben in sich zur Reife zu tragen. Er soll sich, bevor er selbst als Schaffender auf die Bühne steigt, längere Zeit mit einigen Hauptgesetzen des Schaffens vertraut machen, denn er muss zu prüfen verstehen, ob ein Stoff in der Hauptsache brauchbar sei. Auch darin muss das Urteil sein warmes Herz überwachen von dem ersten Augenblick, wo der Anreiz zum Schaffen in ihm entsteht. Ein Bühnenwerk, das misslungen ist, bezeichnet ihm durchschnittlich ein verlorenes Jahr seines Lebens.

Nicht mit gleicher Schnelligkeit heftet sich die Einbildungskraft der einzelnen Dichter an den Stoff; dem Anfänger flattert

die suchende Seele leicht auf einen Gipfelpunkt, der sich darbietet, und unter dem ersten grünenden Zweig wird das Nest gebaut. Wer durch Erfahrungen gewarnt ist, wird wählerisch und prüft wohl zu lange. Häufig ist nicht Zufall, was einen Stoff der Seele nahe legt, sondern Stimmung und Eindruck des eigenen Lebens, was die Phantasie in eine bestimmte Richtung zieht. Dann arbeitet die Seele schon heimlich über dem Stück, bevor sie einen Helden und seine Hauptszenen gefunden hat, und was sie von dem Stoff fordert, ist, dass er ihr die Möglichkeit gewisser szenischer Wirkungen darbiere.

Die Schwierigkeiten, die die einzelnen Stoffkreise bereiten, sind genügend hervorgehoben. Wer aber von schwerem Entschluss ist, möge auch bedenken, dass es bei den meisten Begebenheiten von der Kraft seiner Begabung abhängt, ob dieselben in eine brauchbare Handlung verwandelt werden. Eine sichere Dichterkraft bedarf nur weniger Momente aus Sage, Geschichte, Erzählung, nur eines starken und folgeschweren Gegensatzes, um eine Handlung daraus zu bilden.

Wenn der dramatische Dichter des Altertums diese Züge in seinen Sagen kurz vor dem Untergang der großen Helden des Epos fand, so darf doch gefragt werden, ob es bei historischen Dramen ebenfalls notwendig ist, die Haupthelden der Geschichte derart zum Mittelpunkt der Handlung zu machen, dass diese sich um ihr Schicksal und ihren Untergang bewegt. Wie schwer und misslich es ist, ein bedeutendes geschichtliches Leben künstlerisch zu verwerten, ist bereits ausgeführt. Und man wende auch nicht ein, dass der größere historische Anteil, den die Haupthelden der Geschichte einflößen, und dass die vaterländische Begeisterung, die der Dichter wie der Zuschauer ihnen entgegenbringt, sie vorzugsweise zu Helden des Dramas geeignet macht. Zunächst bietet die ältere deutsche Geschichte verhältnismäßig wenig Heldengestalten, deren Andenken durch ein großes Interesse der Gegenwart teuer ist. Was sind unserem Volk die Kaiser des sächsischen, fränkischen, staufischen, habsburgischen Hauses? Die Ziele, für die sie siegten und untergingen, werden vielleicht durch die Überzeugungen der Gegenwart verurteilt, die Kämpfe ihres Lebens sind

für uns ohne leicht verständliche Ergebnisse geblieben, sie sind für das Volk tot und eingesargt.

Ferner aber wird der gewissenhafte Dichter vor den nicht sehr zahlreichen geschichtlichen Helden, die noch in der Erinnerung des Volkes fortleben, besondere und neue Hemmnisse erkennen, die ihm die Frische seines Schaffens einengen. Gerade der patriotische Anteil, den er selbst mitbringt und bei dem Zuschauer erwartet, vermindert ihm die überlegene Freiheit, mit der er als Dichter über jedem seiner Charaktere schweben muss, und verleitet ihn zu tendenziöser Darstellung oder zu porträtmäßiger Zeichnung. Ist einmal einem deutschen Dichter das dramatische Bild des großen Kurfürsten gelungen, so sind Luther, Maria Theresia, der alte Fritz um so öfter verunglückt.

Aber es ist durchaus nicht nötig, die Könige und Heerführer der Geschichte zu Haupthelden eines historischen Dramas zu machen, das sich mit Vorteil doch nur auf einem kleinen Teilstück ihres geschichtlichen Lebens aufzubauen vermag. Als weit bequemer und lohnender wird sich erweisen, die Rückwirkungen, die aus ihrer Persönlichkeit in das Leben anderer fallen, zu verwerthen. Wie gut hat das Schiller schon im *Carlos*, dann in der *Maria Stuart* getan! Der Philipp des ersten Stücks ist glänzendes Beispiel, wie ein geschichtlicher Charakter als Mitspieler für das Drama zu gebrauchen ist.

Denn mit dem Leben bekannter historischer Helden sind eine Menge Gestalten verbunden, von denen einzelne eigenartige Züge berichtet werden, die die freie Erfindung gedeihlich anregen. Solche Nebengestalten der Geschichte, über deren Leben und Ausgang der Dichter freier verfügen kann, sind ihm vor allem bequem. Ein Verrat und seine Strafe, eine leidenschaftliche Tat des Hasses und ihre Folgen, eine Szene aus großem Familienzweist, ein trotziger Kampf oder ein schlaues Spiel gegen überlegene Gewalt geben ihm einen massenhaften Stoff. Und solche Züge finden sich auf jedem Blatt unserer Geschichte wie bei anderen gebildeten Völkern.

Wer Selbstgefühl hat, wählt zuverlässig seine Bilder lieber aus dem für die Kunst noch nicht aufbereiteten Stoff, der in dem

wirklichen Leben der Vergangenheit und neuer Zeit zu finden ist, als aus solchen Vorlagen, die ihm durch andere Gattungen der Kunstpoesie geboten werden. Für das ernste Drama sind Stoffe, die aus Romanen und modernen Novellen gehoben werden, wenig denkbar. Wenn Shakespeare Novellenstoffe benutzte, so waren seine Quellen in unserem Sinn nichts als kurze Anekdoten, in denen allerdings ein künstlerischer Zusammenhang und ein kräftiger Abschluss bereits erfunden waren. Bei den ausgeführten epischen Erzählungen der Gegenwart jedoch erweist die Phantasie eines Dichters ihre Kraft häufig gerade in Wirkungen, die den dramatischen innerlich feindlich sind, und die geschmückte Ausführung der Menschen und Situationen im Roman mag dem Dramendichter die Einbildungskraft eher abstumpfen als reizen. Unrecht aber gegen fremdes Eigentum wird er schwerlich verüben, wenn er seinen Stoff auch aus diesem Kreis der Erfindung holt. Denn ist er ein Künstler, so geht doch nur sehr wenig von der Schöpfung anderer auf sein Drama über.

Der tragische Dichter vermag sich allerdings seine Handlung auch ohne jede Benutzung eines bereits vorhandenen Stoffs zu erfinden. Gleichwohl geschieht das seltener und schwerfälliger als man wohl meint. Unter den großen Dramen unserer Bühne gibt es, gerade wie einst im Altertum, sehr wenige, die nicht auf einem vorhandenen Stoff ausgebaut sind. Denn es ist eine Eigenheit der Einbildungskraft, dass sie die Bewegung im Leben eines Menschen lebendiger und genauer empfindet, wenn sie sich an eine gegebene Gestalt und deren Schicksal anspinnen kann. Nicht leicht wird ihr das selbstgefundene Bild so fest und gewaltig, dass sie eine kräftige Arbeit daran zu knüpfen geneigt ist.

Und noch eine Überzeugung mag der Dichter in stiller Seele bewahren: dass sein Stoff völlig gut und wenige ganz unbrauchbar sind. Es gibt auch nach dieser Seite kein vollkommenes Kunstwerk. Jeder Stoff hat innere Übelstände, die die Kunst des Dichters so weit zu bewältigen vermag, dass das Ganze den Eindruck der Schönheit und Größe macht. Zu erkennen sind diese Schwächen aber immer für den geübten Blick, und jedes Kunstwerk

ohne Ausnahme gibt nach dieser Seite der Kritik Veranlassung zu Ausstellungen. Der Beurteilende hat dafür zu sorgen, dass auch er gegenüber diesen Mängeln des Stoffs verstehe, ob der Dichter seine Pflicht getan, das heißt alle Mittel seiner Kunst angewendet habe, sie zu bewältigen und zu verdecken.

In der fröhlichen Stimmung, dass er ein wackeres Werk beginne, wird der Dichter sich das Liebgewordene streng prüfend gegenüberstellen, sobald seine Seele anfängt, die Stoffmasse verschönernd zu umziehen. Er wird, sich die Idee deutlich zu machen, alles Zufällige, was aus der Wirklichkeit daran hängt, abzustreifen haben.

Zu dem ersten Reizvollen, das in seiner Seele lebendig wird, gehören charakteristische Lebensäußerungen des Helden in einzelnen Augenblicken innerer Bewegung oder kräftiger Tat. Um diese Bilder zu vermehren und um die Charaktere zu vertiefen, wird er ernsthaft das wirkliche Leben seines Helden und dessen Umgebung zu verstehen suchen. Er wird deshalb vor einem historischen Drama gute Studien machen, und diese Arbeit wird ihm reichlich belohnt, denn aus ihr geht ihm eine große Zahl von Anschauungen und Bildern auf, die ihm schnell durch die Phantasie in das entstehende Werk eingefügt werden. Die anerkennende Seele des Deutschen hat gerade für solche bezeichnende Einzelheiten sehr lebhaft empfindung, und der Dichter wird sich deshalb auch wohl einmal hüten müssen, dass das historische Kostüm, Wunderliches und Besonderes einer Zeit, ihm nicht zu wichtig werde.

Hat er in solcher Weise die Welt seiner künstlerischen Anschauungen so viel als möglich erweitert, dann werfe er seine Bücher beiseite und ringe wieder nach der Freiheit, die ihm nötig ist, um über den vorhandenen Stoff frei spielend zu walten. Vier Regeln aber halte er als Beschränkungen seiner treibenden Kraft fest in der Seele: der Handlung ein kurzer Verlauf, wenig Personen, wenig Verwandlungen, schon bei dem ersten Entwurf starkes Herausheben der wichtigen Teile der Handlung.

Er mag sich Pläne niederschreiben oder nicht. Im Ganzen ist darauf nicht viel zu geben. Breite schriftliche Auseinandersetzun-

gen haben das Gute, dass sie die einzelnen Absichten durch Nachdenken deutlich machen, aber den Nachteil, dass sie leicht die Einbildungskraft lähmen und außerdem das fortwährend nötige Umbilden und Ausscheiden erschweren. Ein Blatt kann für den Entwurf vollständig genügen.

Bevor der Dichter an die Ausführung geht, sollen ihm die Charaktere seiner Helden, ihre Stellung zueinander in allen Hauptsachen feststehen, und ebenso die Ergebnisse jeder einzelnen Szene; dann gestalten sich leicht die Bilder der Szenen und ihr dramatischer Verlauf während der Arbeit.

Allerdings schließt die Arbeit vor Beginn des Schreibens spätere kleine Abänderungen in den Charakteren nicht aus, denn die schaffende Kraft des Dichters steht nicht still. Er meint seine Gestalten zu treiben, und er wird heimlich von ihnen getrieben. Es ist ein freudvoller Vorgang, den er in der Arbeit an sich selbst beobachtet, wie durch seine schöpferische Kraft und unter dem logischen Zwang der Begebenheiten die empfundenen Gestalten in den Szenen lebendig werden. An die einzelne Erfindung hängt sich eine neue, plötzlich blitzt eine schöne und große Wirkung auf. Und während dem klaren Geist Ziele und Ruhepunkte des Weges feststehen, arbeitet die wogende Empfindung über den Wirkungen, den Dichter selbst aufregend und erhebend. Es ist eine starke innere Bewegung, den günstig veranlagten Dichter beglückend und kräftigend, denn über der heftigsten Spannung durch die treibende Phantasie, die ihm in leidenschaftlichen Stellen seiner Handlung die Nerven bis zum Zucken spannt und die Wangen rötet, schwebt in heiterer Klarheit, beherrschend, frei wählend und ordnend der Geist.

Verschieden ist die Arbeit desselben Dichters an den einzelnen Momenten. Manche gehen glänzend auf, ihre voraus empfundenen Wirkungen bewegen das Gemüt lebhaft, das Niedergeschriebene erscheint nur als schwacher Abdruck eines leuchtenden inneren Bildes, dessen Farbenzauber geschwunden ist; andere Momente entwickeln sich vielleicht langsam, nicht ohne Mühe, die Phantasie ist träge, die Nervenspannung nicht stark genug, zuweilen ist, als sträube sich die schöpferische Kraft gegen

die Situation. Nicht immer werden solche Szenen die schlechtesten.

Sehr verschieden ist auch die Stärke der Schaffenskraft. Der eine ist schnell in der Arbeit des Niederschreibens, dem anderen gestaltet sich das Empfundene langsam, schwerflüssig auf dem Papier. Nicht immer sind die Schnelleren im Vorteil. Ihre Gefahr ist, dass sie zu früh, bevor die Arbeit der Phantasie die nötige Reife erlangt hat, die Bilder feststellen. Denn oft ist es dem Dichter möglich, sich selbst zu sagen, dass die innere unbewusste Arbeit fertig sei, und den Augenblick zu erkennen, wo die Einzelheiten der Wirkungen richtig ausgebildet sind. Das Reifenlassen der Bilder aber ist eine wichtige Sache, und es ist eine Eigentümlichkeit der schöpferischen Kraft, dass sie, wie wir annehmen möchten, auch in Stunden tätig ist, in denen der Dichter nicht über seiner Arbeit weilt.

Nicht unwichtig ist die Reihenfolge, in der der Dichter sein Stück niederschreibt. Dem einen arbeitet die wohlgezogene Einbildungskraft Szenen und Akte in der Aufeinanderfolge aus, anderen heftet sie sich bald hier, bald da an eine größere Wirkung. Das Geschriebene aber gewinnt eine Gewalt über das Ungeschriebene. Sobald Anschauung und Empfindung in Worte gefasst sind, treten sie dem Dichter wie ein fremdes Bestimmendes gegenüber; sie regen von Neuem an, und ihre Farbe und ihre Wirkungen ändern die späteren ab. Wer in der gesetzlichen Reihenfolge arbeitet, wird den Vorteil haben, dass sich ihm Stimmung aus Stimmung, Situation aus Situation im regelmäßigen Lauf entwickelt; er wird nicht immer vermeiden, dass ihm leise und allmählich unter seinen Händen der Weg, den er seine Gestalten führen wollte, ein wenig abweicht. Es scheint, dass Schiller so gearbeitet hat. Wer dagegen sich zuerst das gegenüberstellt, was ihm gerade die spielende Phantasie lebhaft beleuchtet hat, der wird den Gesamteindruck und Gang seines Kunstwerks vielleicht sicherer übersehen, er wird während der Arbeit aber bald hier und da Veränderungen in Motiven und in Einzelzügen einzusetzen haben. Dies war wenigstens in einzelnen Fällen die Arbeit Goethes.

Ist das Stück bis über die Katastrophe vollendet und das Herz von Freude über das fertige Werk erhoben, dann beginnt die Gegenwirkung, die die Welt im Großen und Kleinen gegen eine hochgesteigerte Stimmung des Menschen geltend macht. Noch ist die Seele des Dichters sehr warm, die Gesamtheit des Schönen, das er im Schaffen empfunden hat, das innere Bild, das er von den Wirkungen hat, trägt er noch unbefangen auf das geschriebene Werk über. Es erscheint ihm nach der Stimmung der Stunde verfehlt oder stark gelungen, im Ganzen wird er bei gesunder Geistesanlage geneigt sein, der Kraft, die er dabei bewährt hat, zu vertrauen.

Aber sein Werk wird, wenigstens wenn er ein Deutscher ist, meist noch nicht vollendet sein. Wenn auch der Dichter für die Aufführung schreibt, empfindet er doch nicht, wie bereits gesagt wurde, in jedem Augenblick die Eindrücke, die die Momente seines Stücks auf der Bühne hervorbringen. Ungleich arbeitet die dramatische Kraft auch nach dieser Richtung, und es ist anziehend, ihre Schwankungen an sich selbst zu beobachten. Man vermag sie auch an den Werken großer Dichter zu erkennen. Bald ist eine Szene durch lebhaft empfundene der szenischen Handlung ausgezeichnet, die Rede gebrochen, die Wirkungen genauer durch Übergänge vermittelt; ein anderes Mal fließt sie für die Leser bequemer als für die Schauspieler dahin. Und wie richtig der Dichter auch das Ganze der Szenenwirkung empfunden haben mag, im Einzelnen hat ihn doch der Sinn der Worte mehr gekümmert und die Wirkung, die sie vom Schreibtisch auf die empfangende Seele ausüben, als der Klang derselben und die Vermittlung mit dem Zuschauer durch die darstellenden Helfer. Aber nicht nur die Schauspielkunst macht ihre Rechte gegen sein Stück geltend und verlangt hier ein stärkeres Hervortreiben einer Wirkung, dort ein Abdämpfen; auch das Publikum ist dem Dichter gegenüber eine ideale Körperschaft, die eine bestimmte Art der Behandlung fordert. Wie zur Zeit Shakespeares die Einbildungskraft der Zuschauer reger war, der Genuss an den gesprochen Worten größer, aber das Verständnis des Zusammenhangs langsamer, so haben

auch jetzt die Zuschauer eine Seele mit bestimmten Eigenschaften. Sie hat bereits vieles aufgenommen, ihr Verständnis des Zusammenhangs ist schnell, ihre Ansprüche an kräftigen Fortschritt groß, die Vorliebe für bestimmte Arten von Situationen übermäßig entwickelt.

Der Dichter wird deshalb genötigt sein, sein Werk der Schauspielkunst und dem Publikum anzupassen. Dieses Geschäft, dessen Regiebezeichnung adaptieren ist, vermag der Dichter allerdings nur in seltenen Fällen allein vollständig durchzusetzen.

Die Striche sind mit großem Unrecht im Land der dramatischen Poesie übel berüchtigt, sie sind vielmehr, da zur Zeit das Schaffen des deutschen Dichters mit schwacher Entwicklung des Formensinns zu beginnen pflegt, häufig die größte Wohltat, die seinem Stück erwiesen werden kann, unentbehrliche Vorbedingungen für die Aufführung, das einzige Mittel, Erfolg zu sichern. Sie sind ferner ein Recht, das zuweilen die Schauspielkunst gegen den Dichter geltend machen muss, sie sind auch die unsichtbaren Helfer, die das Bedürfnis der Zuschauer und die Ansprüche des Schaffenden ausgleichen. Wer an seinem Arbeitstisch mit stillem Behagen die dichterische Schönheit eines Werkes durchempfindet, der denkt ungern daran, wie sehr in dem Licht der Bühne die Wirkungen sich ändern. Auch würdige Schriftsteller, die den verdienstlichen Beruf gewählt haben, die Schönheiten großer Dichter den Zeitgenossen zu erklären, sehen gern mit Verachtung auf einen Handwerksgebrauch der Bühnen herab, der die schönste Poesie unbarmherzig verstümmelt.

Wer so empfindet, kennt zu wenig Gesetz und Recht der lebendigen Darstellung durch Menschen. Erst durch den Stift eines sorgfältigen Regisseurs treten die schönen Formen in den Kunstwerken Shakespeares und Schillers für unsere Bühne in das richtige Verhältnis. Allerdings erfreut sich nicht jede Bühne einer technischen Leitung, die mit Feingefühl und Verständnis für das Bühnengemäße diese Arbeit verrichtet. Und sehr widerwärtig ist die rohe Faust, die in das dramatisch Schöne hineinschneidet, weil es einmal unbequem wird oder dem Geschmack eines verwöhnten Publikums zuwiderläuft. Aber die schlechte Anwendung eines

unentbehrlichen Kunstmittels sollte dasselbe nicht in Verruf bringen, und wenn man die Klagen der Dichter über Misshandlung ihrer Werke nach ihrer Berechtigung abschätzen wollte, so würde man in der Mehrzahl der Fälle ihnen Unrecht geben müssen.

Nun ist bei diesem Adaptieren des Stücks vieles persönliche Ansicht, die Berechtigung des einzelnen Strichs zuweilen zweifelhaft. Und die Regie eines Theaters, die selbstverständlich die Wirkung auf einer bestimmten Bühne im Auge hat, wird auch die Persönlichkeiten ihrer Schauspieler dabei mehr berücksichtigen, als dem Dichter vor der Aufführung willkommen ist. Sie wird einem tüchtigen Schauspieler, der den Zuschauern besonders wert ist, auch einmal Entbehrliches stehen lassen, wenn sie eine Wirkung davon erwartet, sie wird wieder einer Rolle, deren Besetzung mangelhaft sein musste, gern eine achtbare Nebenwirkung nehmen, wenn sie die Überzeugung hat, dass der Schauspieler dieselbe nicht herauszubringen vermag.

Der Verfasser des Stücks darf deshalb das Kürzen seines Werks nicht ganz Fremden überlassen; er mag es, wenn ihm nicht längere Bühnenerfahrung zur Seite steht, schwerlich ohne fremde Hilfe zu Ende zu bringen. Er wird also sich zwar selbst das letzte Urteil vorbehalten müssen, und er wird einer Bühne gewöhnlich nicht gestatten, Kürzungen ohne seine Einwilligung vorzunehmen; aber er wird, auch die Ansicht von Männern, die bessere Erfahrung haben, mit Selbstverleugnung anhören und geneigt sein, ihnen nachzugeben, wo nicht sein künstlerisches Gewissen ihm Zugeständnisse unmöglich macht. Da aber sein Urteil noch nicht unbefangen ist, so wird er bei dem ersten Eindringen einer wohlwollenden Kritik in seine Seele durch Unsicherheit und innere Kämpfe sich hindurchwinden müssen. Zu großem Nutzen für sein Urteil. Die erste Störung in dem behaglichen Frieden eines Dichtergemüts, das sich gerade der Vollendung eines Werks freut, ist für eine weiche Seele vielleicht schmerzlich, aber sie ist heilsam wie ein frischer Luftzug in lauer Sommerzeit.

Der Dichter soll sein Werk hochachten und lieben, solange er es als Ideal in sich trägt und daran arbeitet; das fertige Werk muss

auch für ihn abgetan sein. Es muss ihm fremd werden, damit seine Seele die Unbefangenheit für neue Arbeit gewinne.

Zunächst freilich soll der Dichter noch in seiner Arbeitsstube das erste Anpassen versuchen. Es ist eine unfreundliche Tätigkeit, aber sie ist sehr nötig. Vielleicht hat er schon beim Schreiben Einzelnes als entbehrlich empfunden, er hat manche Stimmung, die ihm besonders lieb war, breiter ausgeführt, als eine leise Mahnung seines Gewissens gestatten wollte. Ja, es ist möglich, dass sein Werk nach Vollendung der Arbeit in dem Augenblick, wo er es für fertig hält, noch eine ziemlich chaotische Masse von richtigen und kunstvollen Wirkungen und von episodischer Zutat oder schädlicher, ungleichmäßiger Ausführung ist.

Jetzt ist die Zeit gekommen, wo er nachholen mag, was er bei der Arbeit versäumt. Szene um Szene durchmustere er prüfend, in jeder untersuche er den Lauf der einzelnen Rollen, die Aufstellung, die gebotenen Bewegungen der Personen, er versuche in jedem Moment der Szene ihr Bild auf der Bühne sich lebendig zu machen, treffe genaue Bestimmungen über die Ein- und Ausgänge, durch die seine Personen auftreten und abgehen, überlege auch die Dekorationen und das Gerät, ob sie nicht hindern, wie sie am besten fördern.

Und nicht weniger genau untersuche er die dramatische Strömung der Szene selbst. Wahrscheinlich wird er dabei Längen entdecken, denn dem Schreibenden erscheint leicht ein Nebenzug zu wichtig, oder die Rolle eines Lieblings ist störend für die Gesamtwirkung in den Vordergrund getreten, oder die Ausführungen der Reden und Gegenreden sind zu zahlreich. Und unerbittlich tilge er wieder, was dem Bau der Szenen nicht zum Heil gereicht, wenn es an sich auch noch so schön ist. Und er gehe weiter und prüfe die Verbindung der Szenen eines Aktes, dann die Gesamtwirkung desselben. Er strengte seine ganze Kunst an, um Binnenwechsel der Dekorationen wegzuschaffen, vollends da, wo ein Akt ihm zweimal durch solche Einschnitte gebrochen wird. Beim ersten Anblick erscheint ihm das wahrscheinlich unmöglich, aber es muss möglich sein.

Und hält er die Akte für geschlossen, ihre Szenengliederung für befriedigend, dann vergleiche er die Steigerung der Wirkungen durch die einzelnen Akte, ob die Kraft des zweiten Teils auch der des ersten entspricht. Er steigere den Höhepunkt durch Aufgebot seiner besten poetischen Kraft und habe ein scharfes Auge auf seinen Akt der Umkehr. Denn wenn die Zuschauer mit seiner Katastrophe nicht zufrieden sein sollten, liegt häufig der Fehler in dem vorhergegangenen Akt.

Dem Dichter wird durch die Gewöhnung seiner Mitlebenden die Länge der Zeit bestimmt, innerhalb der sich die Handlung vollenden muss. Mit Erstaunen lesen wir von der Fähigkeit der Athener, fast einen ganzen Tag die größten und angreifendsten tragischen Wirkungen zu ertragen. Noch Shakespeares Stücke sind nicht unbedeutend länger, als unserem Publikum bequem wäre, sie würden unverkürzt auch in einem kleinen Haus, wo schnelleres Sprechen möglich ist, in der Mehrzahl fast vier Stunden in Anspruch nehmen. Der deutsche Zuschauer verträgt im geschlossenen Theater nur schwer eine Darstellung, die drei Stunden überdauert. Das ist ein keineswegs gering zu achtender Umstand; denn in der Zeit, die darüber hinausreicht, sind, wie spannend die Handlung auch sein möge, Störungen durch einzelne abgehende Zuschauer und eine gewisse Unruhe der Bleibenden kaum zu verhindern. Diese Beschränkung ist aber auch deshalb ein Nachteil, weil gegenüber großem Stoff und reicher Ausführung die Zeit von drei Stunden eine enggemessene ist, zumal auf unseren Bühnen dem fünftaktigen Stück durch vier Zwischenakte noch fast eine halbe Stunde verloren geht. Von den deutschen Dichtern ist es Schiller bekanntlich am schwersten geworden, sich mit der Bühnenzeit abzufinden, und obgleich seine Verse schnell dahinschweben, würden seine Stücke unverkürzt doch fast sämtlich längere Zeit in Anspruch nehmen, als die Zuschauer vertragen.

Ein fünftaktiges Stück, das nach der Bearbeitung für die Bühne im Akt durchschnittlich fünfhundert Verse enthält, übersteigt schon die gegebene Zeit. Im Ganzen darf man 2000 Verse als die regelmäßige Länge eines Bühnenstücks betrachten, ein Umfang,

dessen Zeitdauer freilich durch den Charakter des Stücks, das mittlere Tempo der Reden, Gedrungenheit oder leichteren Fluss der Verse bedingt wird, auch dadurch, ob die Handlung des Stücks selbst viele Einschnitte, Pausen, Massenbewegungen und mimische Tätigkeit der Schauspieler verlangt. Zuletzt durch die Bühne, worauf gespielt wird, denn die Größe und gute oder schlechte Schallfähigkeit des Hauses und die Gewohnheit des Ortes üben wesentlichen Einfluss.

Allerdings sind die meisten Bühnenwerke unserer großen Dichter bedeutend länger²¹, aber der Dichter würde sich vergebens auf ihr Vorbild berufen. Denn ihre Werke stammen sämtlich aus einer Zeit, in der der gegenwärtige Bühnenbrauch entweder noch gar nicht vorhanden oder weniger zwingend war. Und zuletzt nehmen sie auf unseren Bühnen die Freiheiten vornehmer Hausfreunde in Anspruch, sich die Zeit ihres Abschieds zu wählen und die Bequemlichkeit anderer nicht zu berücksichtigen.

Wer jetzt auf der Bühne heimisch werden will, muss sich einem Brauch, der nicht sofort abzustellen ist, fügen. Der Dichter wird also sein Werk zuletzt auch nach der Verszahl schätzen, und wenn dasselbe, wie zu befürchten, über die Bühnenzeit hinausgeht, so wird er noch einmal mustern, was irgend entbehrlich ist.

Die Zahlen erheben nicht den Anspruch unbedingter Genauigkeit, da die unvollendeten Verse abzuschätzen waren – sie sind durchschnittlich mitgezählt –, und da die Stellen in Prosa, die bei Shakespeare bekanntlich umfangreich sind, nur eine ungefähre Schätzung erlauben. Die Dramen in Prosa: *Emilia Galotti*, *Clavigo*, *Egmont*, *Kabale und Liebe*, entsprechen unserer Bühnenzeit besser. Von den aufgezählten Dramen in Versen sind nur die drei letzten ohne jede Verkürzung aufzuführen, die ihnen aus anderen Gründen doch nicht ganz erlassen wird. *Carlos*, der über alles Maß hinausgeht, würde unverkürzt sechs Stunden in Anspruch nehmen.

Da *Wallensteins Lager* – mit den Liederzeilen – 1105 schnell dahinschwebende Verse hat, so würden die drei Stücke des dramatischen Gedichts *Wallenstein* zusammen 7639 Verse zählen und

bei Aufführung an einem Tag ungefähr so viel Zeit fordern als das Oberammergauer Passionsspiel. Keine einzige der Hauptrollen ist so umfangreich, dass ihre Bewältigung an einem Tag dem Schauspieler Übermäßiges zumutet.

Hat er diese herbe Arbeit der Selbstprüfung, so weit er vermochte, beendet, dann möge er daran denken, das Stück für die Öffentlichkeit vorzubereiten.

Zu dieser Arbeit ist dem jungen deutschen Dichter ein erfahrener Bühnenfreund unentbehrlich. Er wird ihn in dem Leiter oder Regisseur einer größeren Bühne zu erwerben suchen. Er wird diesem sein Werk in Handschrift einsenden.

Nun beginnt neues Erwägen, Verhandeln, Kürzen, bis der Wortlaut des Stücks für die Aufführung festgestellt ist. Hat der Dichter die zweckmäßigen Änderungen vorgenommen, so wird sein Werk bei dem Theater, mit dem er sich vertrauensvoll in Verbindung gesetzt hat, gewöhnlich rasch aufgeführt. Ist ihm möglich, dieser Aufführung beizuwohnen, so wird es ihm sehr nützlich sein, weniger deshalb, weil er selbst sofort die Unvollkommenheiten und Mängel seiner Arbeit erkennt, denn bei jungen Schriftstellern kommt die Selbsterkenntnis selten so schnell, sondern weil auch dem erfahrenen Leiter einer Bühne manche Schwächen und Längen des Stücks erst durch die Aufführung deutlich werden.

Es ist wahr, die erste Verbindung des Dichters mit der Bühne ist für ihn nicht frei von Missbehagen. Die Sorge um die Aufnahme des Stücks legt sich beengend auch um ein mutiges Herz, immer noch tun die Kürzungen weh, und das Beschreiten der halbdunklen Bühne wird peinlich durch die innere Unsicherheit und durch Bedenken gegen die unfertigen Leistungen der Darsteller. Aber diese Verbindung hat auch viel Herzerfreuendes und Lehrreiches: die Proben, das Aufnehmen des wirklichen Bühnenbildes, die Bekanntschaft mit Brauch und Ordnung des Theaters. Und bei erträglichem Erfolg des Dramas bleibt vielleicht die Erinnerung daran dem Dichter ein werter Besitz des späteren Lebens.

Hier eine Warnung.

Der junge Dichter soll einige Male sich am Einüben und an den Aufführungen der Bühnen beteiligen.

Er soll genau, bis ins Kleinste, die Einrichtung der Bühne, die Verwaltung des großen Organismus, die Wünsche der Darsteller kennen lernen.

Aber er soll nicht auf seine Stücke reisen.

Er soll nicht so warm auf ihnen beharren, er soll nicht so eifrig den Beifall neuer Menschen suchen.

Und ferner, er soll nicht den Regisseur spielen, und soll sich während der Spielproben nur einmischen, wo das dringend geboten ist.

Er ist kein Schauspieler und vermag in dem Eifer der forteilenden Proben schwerlich ein Verfehltes dem Darsteller durch Bessermachen zu ändern. Er merke sich an, was ihm auffällt, und bespreche dies später mit den Künstlern. Die Stelle des Dichters ist in der Leseprobe. Diese richte er so ein, dass zuerst er selbst – wenn ihm Stimme und Übung ward – sein Drama vorlese, und dass, wo möglich, in einer zweiten Probe wieder die Künstler ihre Rollen lesen. Die gute Einwirkung, die er auszuüben vermag, wird sich hier am besten bewähren.

Die größere Selbstständigkeit der einzelnen Landschaften hat in Deutschland verhindert, dass die Erfolge eines Theaterstücks an der großen Bühne einer Hauptstadt maßgebend werden für die Erfolge auf den übrigen Theatern des Landes. Ein deutsches Drama muss das Glück haben, bei acht bis zehn größeren Theatern in den verschiedenen Teilen Deutschlands Erfolge zu erlangen, bevor sein Lauf über die übrigen als gesichert betrachtet werden kann. Während der Ruf eines Theaterstücks, das von der Wiener Burg ausgeht, so ziemlich die übrigen Theater des Kaiserstaates bestimmt, hat schon das Berliner Hoftheater einen viel kleineren Kreis, in dem es den Ton angibt; was in Dresden gefällt, missfällt vielleicht in Leipzig, und ein Erfolg in Hannover sichert noch keineswegs ähnlichen in Braunschweig. Indessen so weit

reicht doch der Zusammenhang der deutschen Bühnen, dass der gute Erfolg eines Bühnenwerks auf einem oder zwei angesehenen Theatern die übrigen darauf aufmerksam macht. Überhaupt ist Mangel an Aufmerksamkeit auf das irgendwo dargestellte Brauchbare im allgemeinen nicht der größte Vorwurf, der gegenwärtig den deutschen Theatern zu machen ist.

Hat ein Theaterstück die Probe einer ersten Aufführung durchgemacht, so gab es bisher zwei Wege, dasselbe an den Bühnen zu verbreiten. Der eine war, das Stück drucken zu lassen und an die einzelnen Theater zu versenden, der andere, die Handschrift einem Agenten zum Vertrieb zu übergeben.

Jetzt vertritt die »Freundschaft dramatischer Autoren und Komponisten« zu Leipzig durch ihren Vorstand die Rechtsansprüche ihrer Mitglieder an deutschen Bühnen, sie besorgt den Vertrieb der dramatischen Werke zu Aufführungen, die Überwachung der Aufführungen, die Einziehung der Honorare und Tantiemen. Wer jetzt als junger Verfasser mit dem Theater zu tun hat, kann die Unterstützung durch die Freundschaft gar nicht mehr entbehren, und es liegt deshalb in seinem Interesse, Mitglied zu werden.

Aber außerdem ist einem jungen Schriftsteller auch wünschenswert, zu den Theatern selbst, ihren Vorständen, ausgezeichneten Mitgliedern usw. in unmittelbare Beziehung zu treten. Er lernt dadurch das Theaterleben, seine Forderungen und seine Bedürfnisse kennen. Deshalb schlägt er bei seinen ersten Stücken am besten einen Mittelweg ein. Ist sein Stück als Manuskript gedruckt (er wählt nicht zu kleine Lettern, damit die Augen der Souffleure nicht über ihn weinen), so übergibt er dasselbe für die große Mehrzahl der Bühnen der Direktion seiner Freundschaft, behält aber die Versendung und den Verkehr mit einigen Bühnen, von denen er besondere Förderung erwarten darf. Außerdem ist vorteilhaft, dass er einzelnen bedeutenden Darstellern der betreffenden Theater einen Abdruck seines Werks sendet. Er bedarf der warmen Hingebung und des liebevollen Anteils der Schauspieler,

es ist freundlich, dass auch er ihnen das Studium ihrer Rollen erleichtert. Die so eingeleitete Verbindung mit achtenswerten Talenten der Bühne wird dem Schriftsteller nicht nur nützlich sein, sie kann ihm auch bedeutende Menschen, warme Bewunderer des Schönen, vielleicht fördernde und treue Freunde gewinnen. Dem deutschen Dramatiker tut der frische, anregende Umgang mit gebildeten Darstellern mehr Not als irgend etwas anderes, denn am leichtesten erwirbt er durch ihn, was ihm gewöhnlich fehlt, genaue Kenntnis des Wirksamen auf der Bühne. Schon Lessing hat das erfahren.

Hat der Dichter dies alles getan, so wird er bei günstigem Erfolg seines Stücks bald durch einen ziemlich umfangreichen Briefwechsel in die Geheimnisse des Theaterlebens eingeweiht werden.

Und zuletzt, wenn der junge Bühnendichter in solcher Art das Kind seiner Träume in die Welt geschickt hat, wird er hinreichend Gelegenheit haben, noch etwas anderes an sich herauszubilden als Bühnenkenntnis. Es wird seine Pflicht sein, glänzende Erfolge zu ertragen, ohne übermütig und eingebildet zu werden, und betrübende Niederlagen, ohne den Mut zu verlieren. Er wird viel Gelegenheit haben, sein Selbstgefühl zu prüfen und zu bilden, und wird auch in dem luftigen Reich der Bühne, gegenüber den Darstellern, den Tagesschriftstellern und den Zuschauern, noch etwas aus sich machen können, was mehr wert ist als ein gewandter und technisch gebildeter Dichter: einen gefestigten Menschen, der das Edle nicht nur in seinen Träumen empfindet, sondern auch durch sein eigenes Leben darzustellen redlich und unablässig bemüht sein soll.

Anhang: Anmerkungen

¹ Schon Aristoteles hat diesen ersten Fund des Dichters, das Herausbilden der poetischen Idee, tiefsinnig erfasst. Wenn er die Poesie der Geschichte als philosophischer und bedeutender gegenüberstellt, weil die Poesie das allen Menschen Gemeinsame darstelle, die Geschichte aber das Zufällige und Einzelne berichte, und weil die Geschichte vorführe, was geschehen ist, die Poesie, wie es hätte geschehen können, so werden wir Modernen, die wir von der Wucht und Größe der geschichtlichen Ideen durchdrungen sind, zwar die vergleichende Schätzung zweier grundverschiedener Gebiete des Schaffens ablehnen, aber wir werden die Feinheit seiner Begriffsbestimmung zugeben. Gleich darauf deutet er den Vorgang des Idealisierens in einem oft missverstandenen Satz an. Er sagt (Kap.9, 4): »Jenes menschlich Gemeinsame der Poesie wird dadurch hervorgebracht, dass Reden und Handlungen der Charaktere als wahrscheinlich und notwendig erscheinen, und dieses gemein Menschliche arbeitet die Poesie aus dem rohen Stoff heraus, und sie (die Poesie) setzt den Personen die zweckmäßigen Namen auf« – mag sie nun die in dem Stoff vorhandenen benutzen oder neue erfinden. Schon Aristoteles war nämlich der Ansicht, dass der Dichter beim Beginn seiner Arbeit wohl tue, sich zuerst den Stoff, der ihn angezogen hat, auch in einer von allen Zufälligkeiten entkleideten Formel gegenüberzustellen, und er führt dies an einer anderen Stelle (Kap.17, 6, 7) weiter aus. »Die Iphigenie und der Orest des Dramas sind durchaus nicht mehr dieselben wie in dem überlieferten Stoff. Es ist für den schaffenden Dichter zunächst fast zufällig, dass sie diese Namen behalten. Erst wenn der Dichter seine Handlungen und Charaktere aus dem Zufälligen, Wirklichen, einmal Geschehenen herausgehoben und an dessen Stelle einen gemeingültigen Inhalt gesetzt hat, der uns als wahrscheinlich und notwendig erscheint, erst dann soll er wieder Farbe und Ton, Namen und Nebenumstände aus dem rohen Stoff verwenden.« (Kap.18, 7.) Deshalb ist auch möglich, dass Dramen, welche aus sehr verschiedenen Stoffstreifen genommen sind, im Grunde denselben Inhalt – oder wie wir das ausdrücken, dieselbe poetische Idee – darstellen. Das ist der Sinn der herangezogenen Stellen.

² Die wenigen technischen Ausdrücke verlangen vom Leser eine unbefangene Aufnahme. Mehrere haben auch im Tagesgebrauch seit den letzten hundert Jahren einige feinere Wandlungen der Bedeutung durchgemacht.

Was hier Handlung heißt: der für das Drama bereits aufbereitete Stoff (bei Aristoteles Mythos, bei den Römern Fabula), das heißt bei Lessing noch zuweilen Fabel, während er den rohen Stoff, Praxis oder Pragma des Aristoteles, durch Handlung übersetzt. Aber auch Lessing gebraucht schon zuweilen das Wort Handlung besser, so wie es hier verwendet wird.

³ Bekanntlich wird von Aristoteles die Einheit des Ortes gar nicht gefordert, über den ununterbrochenen Zusammenhang der Zeit nur gesagt, dass die Tragödie so viel als möglich versuche, ihre Handlung in einem Sonnenumlauf zusammenzufassen. – Es war bei den Griechen, wie sich schließen lässt, gerade die Freundschaft des Sophokles, die in der Ausübung ihrer Kunst das festhielt, was wir Einheit des Ortes und der Zeit nennen. Und mit gutem Grund. Die gedrungene Handlung des Sophokles mit höchst regelmäßigem Aufbau bedarf überhaupt ein sehr kurzes Teilstück der Sage, so dass die zugrunde liegende Begebenheit häufig in demselben kurzen Zeitraum weniger Stunden geschehen sein könnte, den die Darstellung in Anspruch nimmt. Wenn Sophokles vermied, die Szene zu wechseln, wie zum Beispiel Aischylos in den *Eumeniden* tat, so hatte er noch eine besondere Ursache. Wir wissen, dass er auf Theatermalerei hielt, er hatte eine kunstvollere Ausschmückung des Hintergrunds eingeführt, und er brauchte an seinem Theatertag für die vier Stücke zuverlässig vier große Dekorationen, die bei den riesenhaften Verhältnissen der Szene an der Akropolis ohnedies eine bedeutende Ausgabe veranlassten. Ein Wechseln des ganzen Hintergrunds während der Aufführung war nicht statthaft, und das bloße Umstellen der Periakte – wenn diese überhaupt schon zur Zeit des Sophokles eingerichtet waren – blieb für das Herz eines antiken Regisseurs ebenso unvollkommene Einrichtung, wie bei uns ein Wechsel der Seitenkulissen ohne Veränderung des Hintergrunds wäre. – Weniger bekannt dürfte sein, dass gerade Shakespeare, der mit Ort und Zeit so frei umgeht, weil die feste Architektur seiner Bühne ihm ersparte oder leicht machte, den Wechsel szenisch anzudeuten, doch seine Stücke auf einem Theater darstellte, das der schmucklose Nachkomme des attischen Proszeniums war. Dieses Proszenium hatte sich allmählich durch kleine Änderungen in das römische Theater, den Mysterienbau des Mittelalters und das Gerüst des Hans Sachs umgeformt. Dagegen hat dieselbe klassische Periode des französischen Theaters, die so steif und ängstlich die griechischen Überlieferungen wieder zu beleben versuchte, uns den tiefen Guckkastenbau unserer Bühne, der aus den Bedürfnissen des Balletts und der Oper entstanden war, hinterlassen.

⁴ Es ist ein schlechtes Hilfsmittel unserer Regisseure, die schwächste dieser Gruppen, die Familie Attinghausen, dadurch unschädlich zu machen, dass man so viel als möglich in ihren Rollen streicht, und diese durch schwache

Schauspieler noch mehr herabdrückt. Der Schaden wird dadurch nur auffälliger. Entweder führe man das Stück Schillers so auf, dass man die von ihm beabsichtigten Wirkungen möglichst vollständig zur Geltung bringt; in diesem Fall besetze man gerade die drei öden Rollen, Freiherr, Rudenz, Bertha, mit guten Kräften. Unsere Schauspieler können dem Dichter, der so viel für sie getan hat, auch einmal ihren Dank zeigen. Oder man behandle den *Tell*, wie er am leichtesten auf unserer Bühne wirkt, dann streiche man die drei Rollen ganz, was mit sehr geringen Änderungen möglich ist.

⁵ Schon bei den Griechen hat das Wort Epeisodion eine kleine Geschichte. Es bezeichnete in der frühesten Zeit des Dramas die Überführung aus einem Chorgesang in den folgenden, also seit Einführung der Schauspieler zuerst die kurzen Reden, Botenszenen, Dialoge usw., die die Übergänge und Motive für die neuen Stimmungen des Chors enthielten. Auch nach Erweiterung dieser rezitierenden Teile blieb dem ausgebildeten Drama das Wort als alte Regiebezeichnung für jeden Teil des Dramas, der zwischen zwei Chorgesängen stand, es entspricht in dieser Bedeutung etwa unserem Akt, genauer unserer ausgeführten Szene. – In der Werkstatt der griechischen Dichter wurde es aber Bezeichnung derjenigen Teile der Handlung, die der Dichter zur reicheren Gliederung, zur Belebung seines alten Mythenstoffs in freier Erfindung einfügte, zum Beispiel in der *Antigone* jene Szene zwischen Antigone, Ismene und Kreon, in der die unschuldige Ismene sich für eine Mitschuldige der Schwester erklärt. Auch in dieser Bedeutung mochte das Epeisodion vielleicht den ganzen Raum zwischen zwei Chorgesängen füllen, in der Regel war es kürzer. Seine Stellen waren zumeist in der Steigerung, nur zuweilen in der Umkehr der Handlung, unserem zweiten und vierten Akt. – Da es in dieser Bedeutung kleine Stücke der Handlung bezeichnete, die zwar aus den höchsten Lebensbedürfnissen des Dramas hervorgegangen sein konnten, aber für den Zusammenhang der Begebenheiten nicht unentbehrlich waren, und da seit Euripides die Dichter immer häufiger auf Effektszenen ausgingen, die mit Idee und Handlung in lockerer Verbindung standen, so hing sich an das Wort allmählich die Nebenbedeutung einer unmotivierten und willkürlichen Einschaltung. In der *Poetik* ist das Wort in jeder der drei Bedeutungen gebraucht, zum Beispiel Kap. XII, 5 ist es der Terminus des Regisseurs, Kap. XVII, 8–10 technischer Ausdruck des Dichters, Kap. X, 3 (der Ausgabe von G. Hermann) in der Nebenbedeutung.

⁶ Durch diese Unregelmäßigkeit in Anordnung der Handlung, die zugleich wie ein Rückfall in die alten Gewohnheiten des englischen Volkstheaters aussieht, wird der Bau des Dramas gestört. Die durch Stoff und Idee gebotene Handlung war folgende: Erster Akt: Antonius bei Kleopatra und Tren-

nung von ihr. Zweiter Akt: Versöhnung mit Cäsar und Wiederherstellung der Herrschermacht. Dritter Akt: Der Rückfall zur Ägypterin mit Höhepunkt. Vierter Akt: Innerer Verderb, Flucht und letztes Ringen. Fünfter Akt: Katastrophe des Antonius und der Kleopatra. Aber die Abweichung Shakespeares von dem regelmäßigen Bau hat einen tieferen Grund. Das innere Leben des verwüsteten Antonius hatte keinen großen Reichtum und bot dem Dichter in den Augenblicken der neuen Betörung wenig Anziehendes. Seine Lieblingsgestalt in dem Drama aber, Kleopatra, in deren Ausführung er seine höchste Meisterschaft bewährt hatte, war kein Charakter, der zu großen dramatischen Bewegungen geeignet war, die verschiedenen Szenen dieser Frau voll Leidenschaftlichkeit ohne Leidenschaft gleichen glänzenden Variationen desselben Themas. Sie ist in ihrem Verhältnis zu Antonius gerade oft genug von den verschiedensten Seiten geschildert, um das reiche Bild einer dämonischen Kokette zu bieten. Die Rückkehr des Antonius gab dem Dichter auch in Beziehung auf sie keine neue Aufgabe. Dagegen war die Erhebung dieses Charakters in verzweifelter Lage, unter den Schrecken des Todes für ihn ein fesselnder Vorwurf, und insofern mit Recht, weil gerade darin eine höchst eigenartige Steigerung desselben gegeben werden konnte. So opferte Shakespeare diesen Szenen einen Teil der Handlung. Er warf die Momente des Höhepunkts und der Umkehr zusammen, indem er sie in kleinen Szenen andeutete, und räumte der Katastrophe zwei Akte ein. Für die Gesamtwirkung des Stücks bleibt das ein Missetand. Wir verdanken ihm freilich die Todesszene Kleopatras im Grabmal, von dem vielen Außerordentlichen, was Shakespeare geschaffen hat, vielleicht das Erstaunlichste. – Dass die Nebenfiguren Oktavian und seine Schwester gerade auf der Spitze der Handlung dem Dichter wichtiger wurden als seine Hauptperson rührt wohl daher, dass dem bejahrten Dichter überhaupt der einzelne Mensch, sein Glück und Leiden klein geworden war vor einer ahnenden und ehrfurchtsvollen Betrachtung des geschichtlichen Weltgefüges.

⁷ Die Szene ist aber durchaus nicht ganz wegzulassen, wie wohl geschieht. Auch die Kürzung muss den Gegensatz zu der ersteren, die befehlende Härte des Tyrannen, die lauernde Feindschaft der Mutter und die Täuschung Richards durch eine von ihm verachtete Frau hervorheben. Wollen unsere Regisseure nicht mehr dulden, so mögen sie etwa folgende Kürzung ertragen. Wenn man die Verse der Schlegel-Tieck'schen Ausgabe von den Worten Richards: »Bleibt, gnädige Frau, ich muss ein Wort Euch sagen«, bis zum Ende der Szene, den Worten Richards: »bringt meinen Liebeskuss, lebt wohl« mit fortlaufenden Ziffern von 1–238 bezeichnet, so bleiben folgende Verse stehen: 1–3, 7–9, 54, 59, 60, 97–101, 103, 104, 113, 114, 123–128, 131, 133, 143–160, 210–221, 223, 225–227, 236–238.

⁸ Beide Fachausdrücke werden noch jetzt nicht immer richtig verstanden. Peripetie bezeichnet durchaus nicht den letzten Teil der Handlung vom Höhepunkt abwärts, der bei Aristoteles Katabasis heißt, sondern es ist nur, was hier tragisches Moment genannt wird, eine einzelne Szenenwirkung, zuweilen nur Teil einer Szene. – Das Kapitel über die Anagnorisis aber, eines der lehrreichsten in der *Poetik*, weil es Einblick in die handwerksmäßige Methode der Dichterarbeit gewährt, schien gar einmal den Herausgebern unecht.

⁹ Dass die Chöre in der Regel nicht flüchtig dahinrauschten und ein gutes Teil Zeit in Anspruch nahmen, können wir daraus schließen, dass bei Sophokles einige Male ein kurzer Chor die Zeit ausfüllt, die der Schauspieler bedurfte, sich hinter der Szene umzukleiden und den Weg von seiner Tür bis zu dem Seiteneingang zu durchmessen, aus welchem er in der neuen Rolle auftreten musste. Dreizehn Zeilen und zwei Strophen eines kleinen Chors genügen, um den Deuteronisten, der als Jokaste durch seine Hintertür abgegangen ist, umzukleiden und als Hirten von der Feldseite wieder auf die Bühne zu senden. Es war auf dem Theater der Akropolis kein kurzer Weg.

¹⁰ Dass eine beliebte Reihenfolge der Übergang aus dem Düsternen, Schrecklichen ins Hellere gewesen sei, möchten wir schon aus dem Umstand schließen, dass *Antigone* und *Elektra* erste Stücke des Tages waren. Bei der *Antigone* geht das nicht nur aus dem ersten Chorgesang hervor, dessen erste schöne Strophe ein Morgenlied ist, sondern auch aus der Beschaffenheit der Handlung, die der großen Rolle des Pathospielers nur die erste Hälfte des Stücks gibt und dadurch den Schwerpunkt des Dramas nach vorn legt. Es wäre bei dem schönsten Gedicht unratsam gewesen, dem wenig geachteten dritten Schauspieler, der übrigens von Sophokles einige Male besonders bevorzugt wird, die für das Urteil der Richter so wichtigen Schlusswirkungen des letzten Stücks zu überlassen. In der *Elektra* wird im Prolog ebenfalls die aufgehende Sonne und das bacchische Festkleid erwähnt. Ebenso scheint die schöne, breit ausgeführte Situation im Prolog des Königs *Ödipus* und der Bau des *Aias*, dessen Schwerpunkt in der ersten Hälfte liegt und der deutlich die Morgenfrühe verrät, auf erste Stücke zu deuten. Die *Trachinierinnen* kämpften wahrscheinlich als Mittelstück, *Ödipus auf Kolonos* mit seinem großartigen Schluss und *Philoktet* mit ausgezeichneter Pathosrolle und versöhnendem Ende als letzte. Die Vermutungen, die aus der technischen Beschaffenheit der Stücke hergeleitet werden, haben wenigstens mehr Wahrscheinlichkeit als solche, die aus einer Zusammenstellung der vorhandenen Dramen mit nicht erhaltenen hervorgehen.

¹¹ Sechs Stücke des Sophokles enthalten, wenn man die Reden und Gesänge des Chors abzieht, im Durchschnitt jedes ungefähr 1118 Verse. Nur *Ödipus auf Kolonos* ist länger. Rechnet man die Verszahl eines jeden der drei Schauspieler wieder im Durchschnitt als gleich groß, so geben die Tragödien des Tages mit Zurechnung eines Satyrspiels von der Länge des *Kyklops* (etwa 500 Verse für drei Solospieler) dem einzelnen Schauspieler die Gesamtzahl von 1300 Versen. Aber die Aufgabe des ersten Schauspielers wurde schon durch die angreifenden Pathoszenen und durch die Gesänge ungleich größer. Außerdem musste ihm wohl auch mehr zugemutet werden. Wenn man in den drei Stücken des Sophokles, in denen der Held an einer von den Göttern auferlegten Krankheit leidet (*Aias*, *Trachinierinnen*, *Philoktet*), die Partien des ersten Schauspielers zusammenzählt (*Aias*, Teukros; Lichas, Herakles; *Philoktet*), so ergeben sich etwa 1440 Verse, also mit der Rolle eines Satyrspiels mehr als 1600 Verse, und zwar eine Anspannung durch etwa sechs verschiedene Rollen und durch etwa sechs Gesänge. – Dass Sophokles bei Zusammensetzung seiner Tetralogien auf die Erholungspausen seiner drei Schauspieler Rücksicht nehmen musste, ist unzweifelhaft. Jede letzte Tragödie erforderte die stärkste Wirkung, sie wird also in der Regel dem ersten Schauspieler am meisten zugemutet haben. Dass die *Trachinierinnen* kein drittes Stück waren, möchte man auch deshalb annehmen, weil darin der zweite Schauspieler die Hauptrolle hat.

¹² Die Rollenverteilung unter die Schauspieler ist in den erhaltenen Stücke des Sophokles folgende, Protagonist, Deuteragonist, Tritagonist mit 1. 2. 3. bezeichnet:

König Ödipus. 1. Ödipus. 2. Priester. Jokaste. Hirte. Bote der Katastrophe. 3. Kreon. Teiresias. Bote.

Ödipus auf Kolonos. 1. Ödipus. Bote der Katastrophe. 2. Antigone. *Theseus (die Szene des Höhepunkts). 3. Koloner. Ismene. Theseus (die übrigen Szenen). Kreon. Polyneikes.

Antigone. 1. Antigone. Teiresias. Bote der Katastrophe. 2. Ismene. Wächter. Hämon. *Eurydike. Diener. 3. Kreon.

Trachinierinnen. 1. *Dienerin. Lichas. Herakles. 2. Deianeira. Amme (als Bote der Katastrophe). Greis. 3. Hyllos. Bote.

Aias. 1. Aias. Teukros. 2. Odysseus. Tekmessa. 3. Athene. Bote. Menelaos. Agamemnon.

Philoktet. 1. Philoktet. 2. Neoptolemos. 3. Odysseus. Kaufmann. Herakles.

Elektra. 1. Elektra. 2. Pfleger. Chrysothemis. Ägisthos. 3. Orest. Klytämnestra.

Die mit * bezeichneten Rollen sind unsicher. Außer den drei Schauspielern hatte die attische Bühne allerdings mehrere Nebenspieler für stumme Rollen, so in der *Elektra* den Pylades, in den *Trachinierinnen* die besonders ausgezeichnete Rolle der Jole, in der vielleicht Sophokles einen jungen Schauspieler, der ihm wert war, dem Volk vorführen wollte. Es ist wahrscheinlich, dass diese Nebenspieler zuweilen den Schauspielern kleine Nebenrollen abgenommen haben, zum Beispiel die Eurydike in der *Antigone*, die sehr kurz behandelt ist, die Dienerin des Prologs in den *Trachinierinnen*; wie hätten sie sonst ihre Stimme und Kraft versuchen können? Solche Aushilfe, die vielleicht doch einmal den Zuschauern durch die Maske verdeckt blieb, wurde nicht als Mitspielen gerechnet. – Die Nebenspieler waren auch als Vertreter der drei Schauspieler auf der Bühne nötig, wenn in einer Szene die Gegenwart einer Maske wünschenswert war, der Schauspieler aber zu derselben Zeit in einer anderen Rolle auftreten musste; dann figurierten die Nebenspieler in gleicher Kleidung und der betreffenden Maske, in der Regel ohne zu sprechen; zuweilen freilich mussten ihnen auch einzelne Zeilen gegeben werden; wo wird die Ismene in der zweiten Hälfte des *Ödipus auf Kolonos* von einem Nebenspieler dargestellt, während der Schauspieler selbst den Theseus und Polyneikes spielt. Dieses Stück hat die Eigentümlichkeit, dass wenigstens auf dem Höhepunkt eine Szene des Theseus von dem Schauspieler der *Antigone*, dem zweiten, gegeben wird, während der dritte die übrigen Szenen dieser Partie besorgt; für eine einzelne Szene war diese Stellvertretung, wenn der Schauspieler Stimme usw. dazu eingeübt hatte, ohne besondere Schwierigkeit. Es ist aber möglich, dass der Darsteller der *Antigone* auch die erste Theseusszene gab. *Antigone* ist nämlich in das Gebüsch des Hintergrunds gegangen, um den Vater zu bewachen, sie kann sehr wohl als Theseus wieder auftreten, während ein Statist in ihrer Maske ab und zu sichtbar wird. Wenn gerade in diesem Stück ein vierter Schauspieler durch namhafte Rolle eingegriffen hätte, würde uns doch wohl eine Nachricht von der damals auffallenden Neuerung geblieben sein.

¹³ Auf unserer Bühne hat zwar jedes Stück einen ersten Helden, aber mehrere Hauptrollen. Nicht häufig ist eine derselben umfangreicher als die des ersten Helden, zum Beispiel die des Falstaff in *Heinrich IV.*

¹⁴ Die Voraussetzungen der *Trachinierinnen* sind allerdings, was Deianeira selbst betrifft, ziemlich einfach, aber Herakles ist der erste Held und seine Vorbereitung zur Aufnahme unter die Götter war die große Schlagwirkung des Stücks.

¹⁵ Es ist gerade bei Sophokles unmöglich, aus den erhaltenen Namen und Versen verlorener Stücke einen Schluss auf den Inhalt zu machen. Was man

sich nach der Sage als Inhalt des Dramas denken möchte, mag oft nur Inhalt des Prologs sein.

16	Prolog	Neoptolemos, Odysseus.
	Chor und Neoptolemos im Wechselgesang	
Steigerung der Handlung	{ 1. Botenszene mit Erkennung 2. Botenszene 3. Erkennungsszene (des Bogens)	Philoktetes, Neoptolemos Vorige, Kaufmann Philoktetes, Neoptolemos
	Chorgesang	
Höhepunkt, das tragische Moment	1. Doppelpathoszene 2. Dialogszene	Philoktetes, Neoptolemos Vorige, Odysseus
	Chor und Philoktetes im Wechselgesang	
Sinkende Handlung und Katastrophe	{ 1. Dialogszene 2. Dialogszene 3. Verkündigung und Schluss	Neoptolemos, Odysseus Philoktetes, Neoptolemos, dazu Odysseus Philoktetes, Neoptolemos, Herakles

¹⁷ Die Balkonszene gehört für unsere Bühne an das Ende des ersten Aktes, nicht in den zweiten, aber der erste Akt wird dadurch unverhältnismäßig lang. Es ist ein Missstand, dass unsere Einteilung der Stücke die Handlung Shakespeares zuweilen da zerschneidet, wo ein rascher Fortgang oder eine sehr kurze Unterbrechung geboten sind.

¹⁸ Bei dem Druck unserer Dramen werden jetzt häufig innerhalb der Akte nur diejenigen Szenen stark abgesetzt und mit Zahlen bezeichnet, bei denen ein Wechsel der Dekorationen nötig wird. Das Richtige aber wäre, die dramatischen Szenen innerhalb des Aktes der Reihe nach zu zählen und zu bezeichnen, und da, wo ein Wechsel der Dekorationen zu bemerken ist, der laufenden Szenennummer das Wort »Verwandlung« und die Beschreibung der neuen Bühnenausstattung beizufügen.

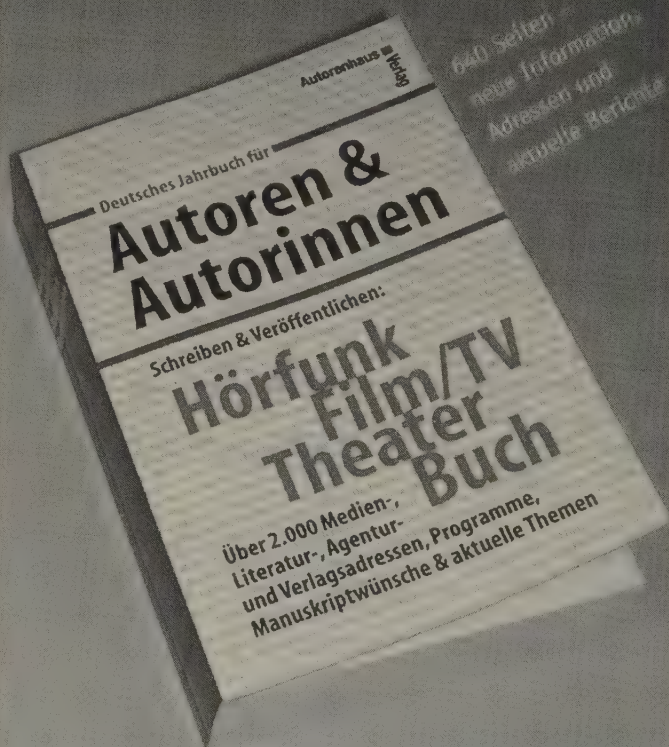
¹⁹ Der Akt ist zweiteilig. Der erste vorbereitende Teil enthält drei kurze dramatische Bestandteile: den Eintritt des Max, die Vorlegung der gefälschten Urkunde durch die Intriganten, den Anschluss Buttlers an sie. Von da beginnt, ebenfalls durch Unterredung der Diener eingeleitet, der große Schluss. Die zechenden Generäle darf man nicht den ganzen Akt in dem Mittel- und Hintergrund der Bühne sehen, die Bühne zeigt besser ein Vorzimmer des Bankettsaals durch Pfeiler und Hinterwand von diesem getrennt, so dass man die Gesellschaft bis zu ihrem Eintritt am Schluss nur

undeutlich erblickt, und nur einzelne bequeme Rufe und Bewegungen der Gruppen aufnimmt. Schiller war im *Wallenstein* noch ein sorgloser Regisseur, von da ab tat er mehr für die szenische Anordnung. Zu den Besonderheiten der scharfen Zeichnung in dieser schönen Szene gehört die teilnahmslose Versunkenheit des Max, – sie ist von Kleist im *Prinz von Homburg* wunderlicher wiederholt worden. Nicht durch Schweigen kennzeichnet Shakespeare die Träumenden, sondern durch zerstreute und tiefsinnige Reden.

²⁰ Es versteht sich, dass auch *Emilia Galotti* in der Tracht ihres Jahres (1772) aufgeführt werden muss. – Das Stück fordert noch eine Rücksicht bei der Darstellung. Vom dritten Akt darf der Vorhang in den Zwischenakten nicht mehr heruntergelassen werden, dieselben sind außerdem sehr kurz zu halten.

²¹ Zwanzig unserer großen Bühnenstücke in Versen haben folgende Länge:

<i>Carlos</i>	5471 Verse
<i>Hamlet</i>	3715 Verse
<i>Maria Stuart</i>	3927 Verse
<i>Richard III.</i>	3603 Verse
<i>Wallensteins Tod</i>	3865 Verse
<i>Torquato Tasso</i>	3453 Verse
<i>Nathan</i>	3847 Verse
<i>Jungfrau von Orleans</i>	3394 Verse
<i>Wilhelm Tell</i>	3286 Verse
<i>Die Piccolomini</i>	2669 Verse
<i>König Lear</i>	3255 Verse
<i>Kaufmann von Venedig</i>	2600 Verse
<i>Othello</i>	3133 Verse
<i>Julius Cäsar</i>	2590 Verse
<i>Coriolan</i>	3124 Verse
<i>Iphigenie</i>	2174 Verse
<i>Romeo und Julia</i>	2979 Verse
<i>Macbeth</i>	2116 Verse
<i>Braut von Messina</i>	2845 Verse
<i>Prinz von Homburg</i>	1854 Verse

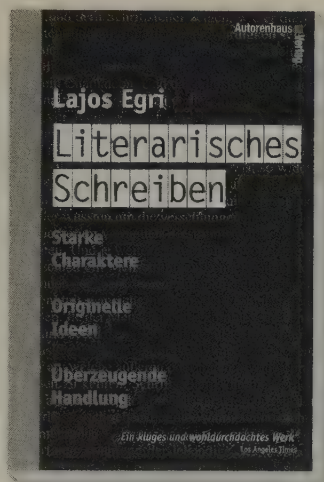


Deutsches Jahrbuch für Autoren & Autorinnen 2003/2004

Schreiben und Veröffentlichen:

Theater, Film/TV, Hörmedien, Buch

Über 2000 Medien-, Literatur- und Verlagsadressen,
Programme, Manuskriptwünsche und aktuelle Themen



Lajos Egri
**LITERARISCHES
SCHREIBEN**

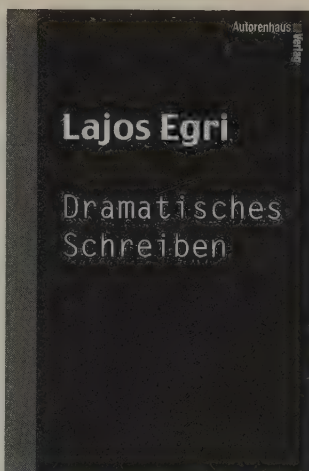
*Starke Charaktere, Originelle Ideen,
Überzeugende Handlung*

Ins Deutsche von Kirsten Richers
208 Seiten, Dt. Erstausgabe 2002

Ein vielzitiertter Klassiker, den man nicht mehr aus der Hand legt. Viele Textbeispiele zeigen, wie man dreidimensionale Figuren schafft und sie psychologisch glaubwürdig handeln lässt. Lajos Egri wird von Theater-, Hörspiel-, Drehbuch- und Romanautoren in aller Welt geschätzt. Seine Bücher werden an vielen Universitäten eingesetzt.

»Der Autor argumentiert sehr anschaulich, höchst anregend und mit viel Witz und Ironie... breit empfohlen.«

(Informationsdienst für Bibliotheken)



Lajos Egri
**DRAMATISCHES
SCHREIBEN**

Ins Deutsche von Kerstin Winter
ca. 320 Seiten,
Deutsche Erstausgabe 2003

**Der vielzitierte Klassiker wurde in
17 Sprachen übersetzt – jetzt endlich
auch als deutsche Erstausgabe!**

Lajos Egri lebte in New York, schrieb Prosa und Theaterstücke, arbeitete als Journalist und gründete die Egri School of Writing. Seine Bücher werden von Theater-, Hörspiel-, Drehbuch- und Romanautoren in aller Welt geschätzt und werden an Universitäten wie Harvard, Yale, Princeton, Stanford und New York University verwendet.

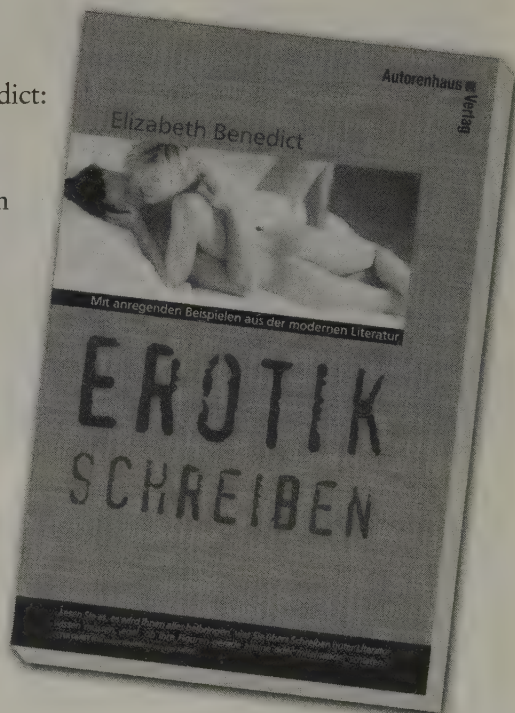
Das Grundlagenbuch für alle Theater-, Hörspiel- und Drehbuchautoren!

Elizabeth Benedict:

**EROTIK
SCHREIBEN**

Mit anregenden
Beispielen aus
der modernen
Literatur

Aus dem
Amerikanischen
von
Kerstin Winter
240 Seiten,
2002



Erotische Szenen und Dialoge

Elizabeth Benedict zeigt an vielen Beispielen aus der modernen Literatur, wie glaubwürdige erotische Szenen gelingen und durch Charaktere, Handlungen und Stimmungen überzeugen.

»Das Buch, das zeigt, wie's geht.« (*Unicum*)

»Es zu tun ist eine Sache, darüber zu schreiben eine andere.«
(*DER SPIEGEL*)



Christopher Keane
**SCHRITT FÜR
SCHRITT ZUM
ERFOLGREICHEN
DREHBUCH**

*Mit einem vollständigen,
kommentierten Drehbuch*

Vorwort von Casablanca-Autor
Julius J. Epstein
Aus dem Amerikanischen von
Kerstin Winter
408 Seiten
Deutsche Erstausgabe 2002
ISBN 3-932909-64-X

Um zu lernen, wie man ein gutes Drehbuch schreibt, muss man das Handwerk des Drehbuchschreibens beherrschen und Drehbücher lesen. In diesem Band finden Sie beides:

Teil I: Die Techniken, Aufbau und Struktur, und das grundlegende Verständnis für das Filmeschreiben werden Schritt für Schritt, mit vielen praktischen Beispielen, erläutert.

Teil II: Ein vollständiges Drehbuch – an den entscheidenden Punkten immer wieder mit Erklärungen versehen, warum der Autor sich für eine bestimmte Handlung entschieden hat, welche Figur warum was tut oder sagt.

»Dieses Buch ist eine Alternative für alle, die sich nicht mit den philosophischen Betrachtungen ... aufhalten und gleich ans Eingemachte wollen. Christopher Keane verrät seine Erfolgsrezepte. Das Gütesiegel ist garantiert, wenn der Koautor von Casablanca das Vorwort verfasst.«

(Neue Zürcher Zeitung)



Manfred Plinke (Hg.)
SCRIPT-MARKT –
HANDBUCH FILM & TV
*Mit allen wichtigen Anschriften von
Drehbuchagenturen, Filmproduktionen,
Sendern und der Filmförderung*
Erste Auflage zur Berlinale 2003,
ca. 224 Seiten

Mit zahlreichen Checklisten, um das
Drehbuch anbieterstufend zu machen
und vielen Insiderstufes

Mit Beiträgen von Erfolgsautoren, Lektoren und Agenten.
Aktuelle Adressen und Informationen aus der Filmbranche

- ▶ Was ist ein guter Stoff?
- ▶ So prüfen Sie Ihr Drehbuch
- ▶ Was erwarten Lektoren und Sender?
- ▶ Wie arbeiten Drehbuchagenturen?
- ▶ Ideenklau und wie man sich dagegen schützt
- ▶ Anbieten mit Logline, Exposé, Treatment oder Drehbuch?
- ▶ So nutzen Sie die Drehbuch- und Filmförderung
- ▶ Zehn leicht vermeidbare Fehler

VORANKÜNDIGUNGEN

**Vivien
Bronner:**
**Schreiben
fürs
Fernsehen**

Vivien Bronner
**SCHREIBEN
FÜRS
FERNSEHEN**

*Drehbuch-Drama-
turgie für TV-Film
& TV-Serie*

ca. 200 Seiten, Erst-
ausgabe Herbst 2003

Tom Lazarus'
**Erfogs-
methode
für
Drehbuch-
autoren**

Tom Lazarus
TOM LAZARUS'
**ERFOLGS-
METHODE FÜR
DREHBUCH-
AUTOREN**

*Ins Deutsche von
Kerstin Winter*
ca. 160 Seiten, Deutsche
Erstausgabe Herbst 2003

Gustav Freytag entwickelte auf der Basis seiner bis heute gültigen Analysen die Grundsätze für den dramatischen Aufbau von Stoffen. Die Fünf-Akte-Struktur, der Bau der Szenen und die Entwicklung der Charaktere werden ausführlich und an vielen Beispielen dargestellt. Die Regeln, Hinweise und Empfehlungen für Autoren machen diesen Klassiker zum wertvollen und nützlichen Begleiter. Ein wichtiges Grundlagenwerk für die Handbibliothek von Theater-, Hörspiel- und Drehbuchautoren.



9 783932 909573

ISBN 3-932909-57-7
Bearbeitete Neuausgabe
Autorenhaus Verlag
13465 Berlin